

في حديثه عن الحركة الفكرية في الكويت، في مطلع القرن العشرين يقول المرحوم خالد سليمان العدساني «حتى إذا تفجرت النهضة المصرية عن تلك اليقظة التي حرك أوارها مصلحا الشرق العظيم جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده، وتلامذتهما العاملون من بعدهما تفتحت في أنحاء الشرق العربي عيون الجامدين على تلمس أسرار الحياة، وفهم حقائقها عن طريق الصحافة والكتب المصرية المتفرقة، ناشرة معها شعاع النور واليقظة، باذرة بذور النهضة الفكرية الصحيحة» أدباء الكويت في قرنين». (١)

وكان من مظاهر تلك النهضة في الكويت بدء التعليم النظامي، بافتتاح المدرسة المباركية عام ١٩١١، وتأسيس الجمعية الخيرية عام ١٩١٣، التي كان من بين أهدافها الكثيرة إرسال الطلاب إلى جامعات الدول العربية، وافتتاح المكتبة الأهلية عام ١٩٢٣، التي كانت منتدى للحوار حول القضايا التي كانت تشغل مثقفي العصر. وإنشاء النادي الأدبي عام ١٩٢٤، وهو ما يعادل الآن (اتحاد الأدباء). وقد انتسب للنادي ما يناهز المائة عضو، وألقيت فيه محاضرات علمية وأدبية متنوعة كان لها دويها البعيد، لا في أرجاء الكويت وحدها، بل فيما جاورها من إمارات الساحل العربي كما يقول خالد العدساني، صاحب فكرة إنشاء النادي.

ونتيجة لهذه اليقظة المبكرة، واتساع أفق رموزها، لم يكن غريبا أن يمتد التواصل الفكري بين الكويتيين والأشقاء العرب مثل السيد رشيد رضا والشيخ محمد الشنقيطي، والشيخ حافظ وهبة، والزعيم التونسي عبد العزيز الثعالبي، وغيرهم، وأن يكون الاحتفاء بهؤلاء المصلحين مناسبة للكشف عن طبيعة التوجهات التحريرية لأدباء الكويت وشعرائها ومتقفيها، الذين تصدوا لدعاة التزمت والشقاق، وأناروا بمصابيح فكرهم النير الدروب للأجيال التي أعقبتهم.

والآن، ونحن نستعد لاستقبال إطلالة القرن الواحد والعشرين، نجد أنفسنا مدعوين إلى تأمل الواقع، والتساؤل عن حجم الدور المنوط بمثقفي هذه المرحلة، لاستكمال أو استئناف الدور الذي قام به دعاة التنوير من رجالات الكويت في مطلع هذا القرن، فنحن نواجه الآن ردة، واتجاهات ظلامية تسعى - كما سعت من قبل - إلى العودة بالبلاد إلى عصور التخلف والتزمت والتطرف، فإن أردنا مجتمعا أن يحافظ على مكتسباته، وفي مقدمتها الديمقراطية، وإذا ما كنا حريصين على استكمال بناء المجتمع المدني، فإن المسؤولية التاريخية تتطلب من مثقفينا النهوض بدور مماثل للدور الذي نهض به الأسلاف، والبعد عن ارتهان مصائرنا، ومستقبل أبنائنا للذين أغلقوا عيونهم عن رؤية حقيقة العصر وسدوا آذانهم عن سماع ندائه.

# في النقد التكاملي

د. نعيم اليافي - جامعة الكويت

النقد التكاملي أو المتكامل مصطلح لا نعثر عليه في معجم مصطلحات النقد في الغرب، وإنما نجده متداولاً في الأدب العربي الحديث منذ نصف قرن تقريباً. في النقد الغربي وعلى امتداد هذا الزمان نجد مصطلحات قريبة من المفهوم أو مترادفة أو متداخلة معه، منها النقد المتعدد أو المتكثر، والنقد الحوارى والنقد الديمقراطي والنقد المفتوح (١)، وجميعها مصطلحات لها سياقها المعرفي العام والخاص، أقصد بالعام السياق الثقافي والفكري والاجتماعي للفترة التي ذاع فيها المصطلح، وأقصد بالخاص السياق الأدبي والنقدي لإطار الكاتب أو وجهة نظره وأدواته المعرفية التي يستعمل في نطاقها هذا المصطلح أو ذاك.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

## المصطلح والنقد العربي الحديث

وفي الفترة ذاتها عام ١٩٤٧ كتب ستانلي هايمن كتابه «الرؤية المسلحة» الذي ترجم إلى العربية عام ١٩٥٨ بعنوان «النقد الأدبي ومدارسه الحديثة».. وكان لهذا الكتاب أثره البالغ في سيرورة الحركة النقدية العربية - مصطلحاً ومنهجاً وتطبيقاً -، وفي مقدمته يعتقد الدارس أن النقد المعاصر يحاول أن يكون ديمقراطياً، أي نقداً يتوسع في أساليبه وطرائقه ويفيد من مجموعها، ويتساءل في الخاتمة عن إمكانية وجود نقد تصاغ طريقته الإجرائية كالبناء وفق خطة منظمة ذات أساس مرسوم وليس فقط بطرح العناصر في قدر واحدة وخطها.

في منتصف الستينيات تقدم صاحب هذه السطور بأطروحته لدرجة الماجستير عن

إن التتبع التاريخي لظهور هذا المصطلح في حركة النقد العربي الحديث، والبحث عن أول من استعمله أمران يحتاجان إلى تقصٍ وجهد ووقت لا نملك في هذه العجالة أن نجترح إثماً، أو نندب أنفسنا للقيام بها حق القيام، ومع ذلك فإنه لا جناح علينا أن نزعج أن كتاب السيد قطب «النقد الأدبي - أصوله ومناهجه» الذي صدر في الأربعينيات يعد من أوائل الكتب التي استعملت مصطلح النقد المتكامل، وقد أفرد الكاتب القسم الأخير من كتابه لمناهج النقد الأدبي، وجعل المنهج المتكامل خاتمة بحثه فيها، ورأى أنه أقرب المناهج إلى طبيعة العمل الأدبي الفنية.



التطور الفني لشكل القصة القصيرة في بلاد الشام التي صدرت بعد ذلك عن اتحاد الكتاب في أوائل الثمانينيات، وفي هذه الأطروحة تبين ولا أزال المنهج التعددي التكاملي ودافعت عنه فقلت: (ينبع موقعي النقدي في هذه الأطروحة من نظرتي الموسوعية نحو الكون والإنسان والحياة التي تجمع بين المتقابلات وفق مبدأ جدلي حر ومتحرك، وقد جعلتني هذه النظرة أشعر إزاء المذاهب النقدية بشعور دقيق هو صدق نظرياتها حول بعض إنتاجها الذي صنعت، وخطها فيما يتعلق بالإنتاج السابق أو القادم، وبكلمات أخرى جعلتني نظريا أومن بصحة نظرياتها في حالة الإثبات وخطئها في حالة النفي حين تحاول كل منها أن تستأثر بدراسة الفن والتفرد في تفسيره وتعليقه. وعلى مر السنين أظهرت هذه المذاهب عدم جدواها وفائدتها، ودلت على أنها كانت وليدة الأنماط الحضرية

المتتالية في الأوقات التي سادت فيها، وأنها فقدت أهميتها البالغة عند زوال هذه الأنماط، والسؤال هنا لم لا نحاول أن نقيم منها تركيبا تكامليا من خلال المذاهب؟). في عقدي السبعينيات والثمانينيات كثرت الدراسات التي تؤسس منهاجا أو تقيمه على هذا الاقتراب التكاملي، مثلما دار المصطلح ذاته - تحديدا وتوضيحا - في جملة من مقدمات الأبحاث النظرية والتطبيقية، فشوقي ضيف في كتابه «البحث الأدبي» صدر عام ١٩٧٢ يؤمن بأن على الباحث الأدبي ألا يكتفي بمنهج واحد ولا دراسة واحدة لكي ينهض بعمله على الوجه الأكمل، بل لابد أن يستعين بها جميعا ويفيد حتى تتكشف له كل الأبعاد في الأديب وفي آثاره الأدبية. ويزعم العربي حسن درويش (٢) «أن رائد الاتجاه هو عبدالقادر القط في أبحاثه المتعددة، وأن إبراهيم عبدالرحمن وخاصة في كتابيه «قضايا الشعر في النقد

العربي» صدر عام ١٩٧٧ و«دراسات عربية» صدر في العام ذاته بالاشتراك، قد غد في الاتجاه ذاته ونماه وأبان حدوده، وبغض النظر عن هذا الزعم - وهو عندي غير سديد ولا دقيق - فإننا في الوقت الراهن نجد توجهها يكاد يكون غالبا نحو هذا المنهج على امتداد الوطن العربي في الكتب وفي الأطروحات الجامعية لدرجتي الماجستير والدكتوراه على السواء (٣). حتى يصح أن ندعي - ونحن مطمئنون - أنه المنهج الذي يشرئب إليه النقد الآن وربما في العقود المنظورة الآتية.

ويجب ألا ننسى في هذا الصدد ما قدمته ثلاث دراسات كان لها تأثيرها الكبير: دراسة يوسف مراد في علم النفس التكاملي ودراسة «غولدمان» في البنيوية التكوينية ودراسة «تودوروف» في نقد النقد (٤)، فالأولى فرقّت بين المذهب التكاملي والمنهج التكاملي ورأت في الثاني محاولة للتنسيق بين حقائق عدة تؤسس نتائجها على مبدأ التعاون بين النظر والواقع، والثانية أقامت نوعا من التوازي بين الذاتي والموضوعي مفسحة بذلك المجال لاجتماع أسلوبَي التناول اللذين ظلا يتبادلان الدور في تاريخ الفكر النقدي. والثالثة أكدت مبدأ الانفتاح على الآخر حين طرح صاحبها مقولة النقد الحوارية الذي لا يقف فيه المنهج عند حدود الحوار مع الذات بل يتجاوزه إلى الحوار مع المناهج الأخرى المختلفة حتى تتكامل له قسماته الإيجابية والسلبية وتتفاعل. فهذه الدراسات فرادى أو مجتمعة وبتخلي أصحابها ولاسيما الأخيرتين عن الواحدية في الرؤية والحكم والتقديم عادت الطريق وسعته أيضا نحو إيجاد نقد مفتوح يلتقي في رحابه الكاتب والقارئ، يصغي أحدهما إلى الآخر ويحاوره، ويفيد كلاهما فيما يتحاوران من أطر مرجعية كثيرة تتصالح ولا تتناقض، ويعمق بعضها بعضا دون أن

## عوامل الانتشار

ولكن ما العوامل غير الأدبية التي ساعدت على ذلك كما ساعدت على إيجاد مناخ عام أمكن للنقد التكاملي أن ينهض وينتشر ويذيع، وي طرح بديلا عن سائر المناهج الأخرى؟ إنها مجموعة من العوامل والأسباب والتفاعلات المحلية والعالمية - واقعا أو تطلعا - وجودا أو تصورا -، منها تراجع المبادئ الشمولية التي كانت الإيديولوجيات تعتمدها في الرؤية والتحليل، وغياب وجهات النظر الأحادية التي لونت الكون والحياة والإنسان بألوان متعارضة، وتهدم الأسوار التقليدية التي سيجت بها منظومات الأفكار نفسها أو أقامت حولها لتمنع التلاقي والتداخل، وتفكك العقائد السياسية وغير السياسية التي كانت وراء بعض التيارات الأدبية والمذاهب النقدية الرافضة لتفسير أية ظاهرة وتعليلها وفق وجوهها أو مكوناتها المتعددة، لقد أضحى العالم اليوم أصغر مما كنا نتصور وأقرب، وبفضل تقدم شبكة الاتصالات صرنا نحيا الفكرة والخبر واللحظة بشكل متجاور أو متزامن، ما يحدث هنا ينتقل بسرعة ويؤثر فيما يحدث هناك أو يتأثر به، لم يعد شيء مستور أو يراد له أن يستر، الكل بات يعيش في العراء.

أدت مجموعة هذه العوامل - الظواهر إلى إعادة طرح كثير من القضايا لا أدعي أنها جديدة وإنما أدعي أنها ضرورية ومهمة في ضوء ما جد من ظروف وأحوال، وفي مقدمة هذه القضايا مسائل الحرية والعقلانية والتعددية والديمقراطية على اختلافاتها السياسية والسلوكية والاجتماعية والحوارية وحق الآخر في المعارضة وفي

التعبير عن رأيه ووجهة نظره والدفاع عنهما دون مواربة أو خوف أو حرج (٥)، وإذا عدت الماركسية أعدى أعداء التكاملية فلأنها في الأساس العدو اللدود للمناخ أو الإطار الذي تعمل فيه التكاملية، أقصد إطار التعددية والحرية والديمقراطية وحق الآخر في التعبير والمعارضة، ومن هنا نفهم ثلاثة أمور محددة أولها لماذا دارت وتدور مصطلحات مثل النقد الديمقراطي والمنتكث والمتعدد في ظل التعددية وتغيب في ظل المنظومة الفكرية الواحدة؟، وثانها لماذا يشيع النقد المفتوح والنص المفتوح والرؤى المفتوحة في رحاب الديمقراطية والحرية ويشيع النقد المحدود والنص الملزم والرؤى المسدودة في رحاب الدكتاتورية السياسية والأدبية؟، وثالثها لماذا ينهض ويشيع المنهج التكاملي في ظل الحوار ويتلاشى أو يزول في ظل كبتة ومنعه أو رفضه؟! والجواب عن كل ذلك واحد، واضح وبسيط، هو أن طرفا وضع على عيني غمامتين فلم ير أمامه سوى طريق واحد يسهم واحد في اتجاه واحد هو درب الخنازير. وأن طرفا آخر فتح عيني على كل النور يأتيه من كل اتجاه ورأى أمامه طرائق شتى عرفتها الإنسانية ونظرات متغايرة واسعة وعريضة تجاه الظواهر فأراد أن يفيد منها. طرف أعلى من نفسه على حساب الإنسان وطرف أعلى من إنسانية الإنسان في نفسه على حساب الذات الفردية (٦).

## مفاهيم عدة

فهم المنهج التكاملي لدى مختلف الدارسين الذي انتجوه أو الذين رفضوه واتهموه - مفاهيم عدة، واستعملت لوصفه أو توضيحه أو تقويمه مفردات ينتمي بعضها إلى حقول دلالية قد لا تتلاقى، فسيد قطب يرى أنه جماع لثلاثة



## أسس المنهج التكاملي

يقوم المنهج التكاملي على خمسة أسس متعانة متشابكة في الطرح والنظرة والرؤية والتقويم والتحليل لا مندوحة عن واحد منها، فهي إما أن تقبل جملة أو ترفض جملة، هذه الأسس هي:

(أ) الموسوعية: الموسوعية معناها أن يملك الناقد معرفة وثقافة عريضتين محيطتين تمكنانه من الإلمام بالظاهرة التي يدرسها أفقيا وعموديا بحيث يدرك زواياها المختلفة وشبكة علاقاتها المتناسجة ورؤيتها في حالتي التطور والمقارنة معا، وبهذا المعنى تختلف لدى الموسوعية عن الشمولية، فإذا كانت الثانية تعني تفسير الظاهرة ضمن مبدأ عام يرجع إليه الناقد فإن الأولى تعني تفسيرها ضمن مبادئ متعددة تتضمن النسبي والمطلق، الخارج والداخل، الثبات والحركة، الذات والموضوع، أي تتضمن ما هو كوني وإنساني أكثر أو إلى جانب ما هو محلي ووقتي وعابر، وبهذه الدلالة أريد للكلمة ما أريد لها أن تحمل من معنى في الفكر الغربي عصري العقل والأنوار.

(ب) الانفتاح: إذا كانت الموسوعية ترتبط بمعرفة الناقد وثقافته فإن الانفتاح يتعلق بذنه وحالته النفسية، أي يتعلق بأمرين متلازمين أحدهما طبيعي والآخر مكتسب. إن المعرفة الموسوعية تورث الإنسان أفقا قصيا تمتد أقطاره وأبعاده إلى غير نهاية، وتخلق لديه إحساسا بأن كل شيء بلا حدود، وإنه مهما عرف أو ارتقى في سلم المعرفة ضمن هذا العصر أو المدرسة أو التيار أو المذهب فثمة عصور وتيارات ومدارس ومذاهب في النقد وغير النقد لها وجهات نظرها وآراؤها ومواقفها،

مناهج هي التأثري والتقرير والجمالي تضاف إليها ملاحظات مستمدة من النفسي والتاريخي، ورادفه بالمنهج الفني فهما عنده - المتكامل والفني - أمر واحد، جعله شوقي ضيف محصورا في خلاصة المناهج التي يستطيع الدارس أن يفيد منها لسبر حياة الأديب وأدبه، ونص على ذلك فقال: «إن البحث الأدبي أعقد من أن يخضع لمنهج معين، أو إنه لا يمكن أن يحتويه منهج معين، ولذلك كان من الواجب على الباحث أن يفيد من هذه المناهج والدراسات جميعا وهو ما نسميه بالمنهج التكاملي»، وجعله العربي حسن درويش منهجا لكل من اقترب من النص الأدبي أو حله أو فسره في ضوء الداخل والخارج، الذات والموضوع، الشكل والمضمون، أو حتى من رأى فيه - أي النص - المتعة والفائدة، أو التعبير عن الحياة والاستقلال عنها في آن، ولذلك ضم إلى رحابه جمهرة من النقاد والدارسين متعددي الآراء الفكرية والسياسية والأدبية، ويكاد لا يجمع بينهم جامع، على أن معظم الذين فهموه أقرروا أنه منهج من لا منهج له (المنهجية من دون منهج على حد تعبير خلدون الشمعة)، أو بكلمة أدق منهج من لا يركن إلى منهج واحد، وإنما من يغمس قلمه في كل المناهج والمحابر يمتح منها ما يفيد ويغني ويعمق النص الذي بين يديه، ولعل ذلك بالتحديد ما جعل الماركسيين يتهمون أصحاب المنهج بشتى الاتهامات، ويشنون عليهم أعنف الهجوم وأشدّه، واصفين إياهم ومنهجهم من ورائهم مرة بالتلفيق وأخرى بالانتقاء وثالثة بالتناقض ورابعة بالخلط أو الجمع في قدر واحدة بين أمور لا تجتمع البتة. وسنحاول من جانبنا الآن أن نؤسس لهذا المنهج أسسه أو نضع له معالمه التي يتسم بها ويقوم عليها، ونفحص جملة النعوت التي وصف بها

وأن عليه أن يصيخ إليها وينفتح عليها، وبكلمات أخرى إن الانفتاح الذهني والنفسي عند الناقد معناه الخروج من شرنقة الذات لمصافحة الآخر والاعتراف به وبوجوده وإقامة حوار معه، فالكون ليس أنا، وإنما أنا والآخر معا، أو الأنا من خلال الكل الإنساني ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

(ج) الانتقائية: الانتقائية ضريبة الموسوعية، حين تكون ذا معرفة موسوعية فلا بد لك أن تنتقي، وحين تكون ذا معرفة ضيقة فلا بد لك - وأنت لا تملك أو لا تعرف إلا هذا الذي بين يديك - أن تنقاد إليه وتلتزم به ولا خيار، إما أن تدور حول الرحي معصوب العينين وليس أمامك غير طريق واحد، وإما أن تجعل الكون يدور حولك وأنت مفتوح العينين، وأمامك كل الطرق لتنتقي، ولقد مضت فترة طويلة استعملت فيها الانتقائية من أحاديي النظرة بدلالة مرزولة، وكأنها وصمة أو سبة عار، وأن لها أن تأخذ دلالتها الصحيحة للتدليل بها على اتساع الثقافة، وضرورة المواءمة، وحسن الاختيار، ورهافة الحس، وسداد الرأي، ورجاحة التحري، وعمق النظرة، وسلامة الحرية ولعل هذا أو بعض هذا ما يحاول أن يعيه الماركسيون الجدد في نقدهم وتجاوزهم معا الماركسية الأرثوذكسية.

(د) التركيب: بين التركيب والتلفيق فرق كبير ومسافة، فالتلفيق إجراء للجمع أو التوفيق بين أمرين لا يشكل ناتجها النهائي وحدة متماسكة، إنه مجرد حل وسطي على الأغلب أو مصالحة مؤقتة سرعان ما تنفك عراها عند أول محاولة للتطبيق، وليس كذلك التركيب الذي هو بناء مجموعة من العناصر منتقاة وفق خطة متصورة ومرسومة لا تتم كيفما اتفق، وما يتراءى أو يراد له أن يتراءى من تشابه ظاهري بين التلفيق والتركيب لدى الرافضين للتكاملية ليس صحيحا من خلال ثلاث زوايا على الأقل: زاوية العناصر

المختارة، والطريقة التي تتم بها العملية، والغاية التي يهدف إليها السبيلان، ودون الدخول في التفاصيل أزعم أن المكونات بعد التركيب لا تعود هي هي قبله بخلاف التلفيق، وما ينشده المنهج التكاملي - وهو اسم على مسمى - الوصول إلى هذا الهدف وتحقيقه، ومن هنا أرى أن النظرة الأحادية إن استطاعت حقا أن تبعدها عن التلفيق فليس من المحتم أو الضروري أن تصل بنا التكاملية إليه، لأن الوسيلة مختلفة والغاية كذلك.

(هـ) النص الإبداعي: ما الذي يفرض هذا المنهج أو ذاك في التحليل الأدبي؟ لدى غير التكاملين الجواب واضح، إنه الموقف المسبق للناقد المؤدلج أو للناقد المتمذهب أو للناقد المتخصص في هذا اللون أو ذاك، فحين يقوم كل واحد من هؤلاء بتفكيك النص وتحليله وتركيبه يكون خاضعا لمنهجه الذي اختاره من قبل، وليس كذلك الناقد التكاملي الذي يفرض عليه النص اختيار المنهج المناسب للمتن المناسب. أعني بالمناسب ما يفيد أكثر، ويعمق أكثر، ويثري أكثر، وعندي أن هذه النقطة خاة هي التي تمنح المنهج التكاملي مشروعيته وصلاحيته، ولن يكون هذا بالأمر الهين ولا السهل، فإذا كانت الإحاطة بأي منهج قبل الإقدام على تطبيقه أمرا واجبا وممكنا فإن الإلمام بمختلف المناهج لاختيار العناصر المناسبة منها وتطبيقها على النصوص يتطلب جهودا مضنية مثلما يتطلب وعيا وإدراكا وفهما ورؤية ثاقبة للنص وللعناصر المنهجية على السواء. وتلك لعمرى خصوصية المنهج التكاملي وتميزه أيضا.

### الإجراء النقدي

نقصد بالإجراء النقدي تحويل الآراء وجهات النظر إلى ممارسة عملية،



مقارب النظرة والمفاهيم نحو الحياة والأدب والنقد ليتناول كل ناقد متخصص فيه الإنتاج المدروس - نصا واحدا أو مجموعة نصوص - من خلال الزاوية التي ندب نفسه أو هيء لها، وتكون النتيجة هنا وهناك نقدا متكاملا على مستوى الفرد ومستوى الجماعة (٨).

## خاتمة

تعد الكلمات السابقة عن النقد التكاملي حديثا مجتزءا ومتما في أن لحديث سابق عن المغامرة النقدية (٩)، لا يمكن أن يتم فهم أحدهما إلا بالرجوع إلى ثانيهما، وبتعبير أدق وأصح لا يمكن أن يتم فهم موقفي النقدي ورأيي وأطروحاتي فيما يتعلق بإشكالية النقد - رؤية ومصطلحا ومنهجيا - إلا بالرجوع إليهما معا.

وبكلمات أخرى كيف ننقل أسس المنهج التكاملي من مستوى التنظير إلى مستوى التطبيق؟ لذلك طريقان، طريق الفرد أو العمل الفردي، وطريق الفريق أو العمل الجماعي، في الطريق الأول يختار الناقد التكاملي نصا واحدا محددا - وهو أقصى ما يستطيعه أو يطمح إليه - فيدرسه عبر مناهج شتى أو مدارس أو مستويات، يطبق عليه في الأولى جملة المناهج التي يراها مناسبة: الاجتماعي والنفسي والجمالي... الخ، ويطبق عليه في الثانية البنيويات على اختلافها أو الألسنيات أو اللغويات... الخ، ويطبق عليه في الثالثة مستويات التحليل المتعددة مستوى المفردات والموضوعات والصور والدالات والمدلولات والنغم والتأليف (٧).. الخ. أما الطريق الثاني - العمل الجماعي - فهو أكثر إمكانية وواقعية، حيث يتنادى فريق عمل متجانس

## الحواشي

١ - يوسف مراد والمذهب التكاملي. وللثاني البنيوية التكوينية والنقد الأدبي. وللثالث مرجع سبقت الإشارة إليه.

٥ - انظر للكاتب: التعددية أفق التسعينيات. الموقف الأدبي ع ٢٤٠.

٦ - انظر للكاتب: المغامرة النقدية، دراسة تنشر لاحقا في المعرفة.

٧ - انظر مثالا على هذا الجهد الفردي، فهد عكام: نحو تأويل تكاملي للنص الشعري. فصول: عدد كانون الثاني ١٩٨٩.

٨ - انظر في ذلك هايمن: خاتمة الجزء الثاني، مرجع سبق ذكره.

٩ - أشير إلى الدراسة سابقا.

١ - انظر في هذه المصطلحات: هايمن. النقد الحديث ومدارسه. وتودوروف في نقد النقد. وادوارد سعيد: المعرفة، السلطة، الإنشاء. ومجلة فصول، أعداد متفرقة عن اتجاهات النقد الحديث.

٢ - انظر له النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين. الفصل الخامس.

٣ - انظر محمد مفتاح. استراتيجية التناص - المقدمة. وقاسم المقداد. في الخطاب السياسي والخطاب الأدبي - المقدمة. ومعظم الأطروحات لدرجتي الماجستير والدكتوراه التي أشرف عليها.

٤ - انظر عن الأول مراد وهبة،

# النص والتأويل

## دراسة في مشروعية القراءات المتعددة

كريم أبو حلاوة

يحتل مفهوم النص موقعا محوريا في الدراسات النقدية المعاصرة، وما اختلاف المناهج وتغير التوجهات النقدية في دراسة النصوص إلا اختلافا في تحديد ماهية النص وخصائصه ووظائفه. ولا يقتصر مفهوم النص على الدراسات الأدبية فحسب بل أصبح مفهوما أساسيا في العلوم الإنسانية والثقافية بشكل عام.



السمعية - المفهوم الذهني - المعنى. يتأسس هذا التصور على فهم جديد للغة، لا يرى فيها تعبيراً مباشراً عن العالم، فالعلاقة بين اللغة والعالم محكومة بأفق المفاهيم والتصورات الذهنية الثقافية، إنها لا تعبر عن العالم الخارجي الموضوعي، لأن مثل هذا العالم يعاد إنتاجه في مجال التصورات والمفاهيم (٣). فبينما كان المرجع الخارجي يشكل قوام الدلالة في النظرية العربية التقليدية في النقد، وبقيت العلاقة بين التعبير والمعنى خاضعة لمفهوم الثنائية، (ثنائية اللفظ والمعنى). أصبح التعبير أو «البنية النصية» كل واحد مستقل؛ لأن الدال والمدلول يشكلان بنية لا لفظ معنى. وقد ميزت البنيوية بين المدلول والمرجع وذلك بعزل البنية النصية، وتركيز التأويل على الاحالات الداخلية.

لقد شكلت البنيوية قطيعة بانثقافها من الحديث عن ثنائية الشكل والمضمون / اللفظ والمعنى - أي من الحديث عن المعاني - إلى النظر إلى دلالات النص وفيما يولده التأليف من علاقات داخلية تقوم بها بنية النص. وبديل محاكمة النص بمعيار القيمة، أصبح النقد قراءة تكشف مستويات الدلالة وتشعرها على احتمالاتها: فالقراءة تأويل لا ينظر إلى حقيقة النص أو معناه، في ضوء علاقته بمرجع خارجي لأن حقيقة النص تكمن في قراءته. وعليه فإن أهمية المساهمة البنيوية تكمن بأنها قدمت أداءاً منهجياً لمقاربة جماليات النص، ولإنتاج معرفة بمكوناته أو بعناصره، وبالعلائق بين هذه المكونات، أي بمنطق الترابط الوظيفي الذي يخص تماسك السياق النصي وتتأسق النمط البنيوي. وبهذا المعنى. فإننا قد نجد في البنيوية مرجعاً معرفياً

يتكون النص "TEXT" من معالم بارزة تدعى الجمل المرجعية أو المكونات الأساسية وينطوي دلالياً على وحدات كبرى وصغرى يتشكل منها البناء. والنص النظري مسالك وعرة، ودروب صعبة، ظلال وإشراقات، فراغات وأمدية، عالم مميز بذاته، تكتشفه تدريجياً بالقراءة التي تفجر فينا رغبات وتكبتها، فالنص الإبداعي هو نص المراودة وهو الذي يتيح للقارئ امتحان طريقتيه في القراءة والمعالجة من خلال محاورته للنص واستنطاقه؛ فقراءة النص تعني بالدرجة الأولى استنفار ما فيه من مضمرات تعني أن تأمر الصوامت بالنطق فتتطق، تعني أن تلامس المخبوء الدفين وتكشف العلائق التي تربط بين الصيغ مؤلفة الجمل الشامل. (١) في رحلة متواصلة للبحث عن المعنى، حيث لا ينفك الإنسان يكتشف في النصوص قيماً ودلالات، ويقرأ فيها رموزاً ومعاني. فما هي العلاقة التي تربط بين اللفظ والمعنى، وكيف يمكن لتحديدها أن يساعدنا على الانتقال في مستوى القراءة من التفسير إلى التأويل.

ثمة منظوران اثنان تناولا العلاقة بين اللفظ والمعنى. ينظر الأول إلى استقلالية اللفظ وأسبقيته على المعنى وأولويته في الزمان والرتبة بهذا يكون المعنى متصوراً خلال مفاهيم الماهية والذات والمقصد والأصل والجوهر والبداهة (٢). ويمكن وضعه ضمن الترسيم التالية: اللفظ - الدال - المدلول - المعنى. في حين يرى الثاني المعنى بارتباطه باللفظ وعدم انفكاكه عنه، وهنا يتم تصور المعنى من خلال مفاهيم الشكل والنسق، الاختلاف والتعدد، الاحتمال والاشتباه، ويمكن تمثيله بالترسيم التالية: اللفظ - الصورة

أصبح فيه فهم المنطق عند كل من روسل - كارناب - فينغشتاين) كفهم اللغة، حيث قامت اللسانيات بحمل الباحثين على احلال معيار الصحة فكان معيار الحقيقة. ٢ - بمساهمتها بتخليص القول من حكم المضمون مما ساعد على اكتشاف الثراء والرقعة. بكلام آخر اكتشاف التحولات الداخلية اللامتناهية للمقال عبر التطبيق النقعيدي للاستنباط (٦).

أما من وجهة نظر معرفية فيندرج النص في عداد مجموعة تصورية مركزها العلامة. وكان (سوسير "SUSSE" قد طرح منذ بداية القرن علم العلامات "SEMANTICS" الذي بدأ بالانتشار الواسع منذ بداية الستينيات من هذا القرن. مما أفضى إلى إمكانية تحليل الخطاب الأدبي. فاللسانيات "LINGUISTICS" تتوقف عند حدود الجملة، ولكن ماذا عن الوحدات البنيوية المتبقية للخطاب؟ (٧)\*. من هنا كانت الحاجة لمفهوم النص كوحدة استدلالية خارجية وداخلية للجملة. وعليه فقد بدا النص بتصوره الجديد أقرب إلى البلاغة منه إلى فقه اللغة. في الوقت الذي أدى به التقاء عناصر ومفاهيم متحدرة من الماركسية والبنيوية والفرويدية إلى ما بات يعرف نظرية النص "TEXT OF THEORY". حيث تعرف جوليا كريستيفا النص بالقول: «نعرف النص بأنه جهاز نقل لسانی يعيد توزيع نظام اللغة واضعة الحديث التواصلي - نقصد المعلومات المباشرة - في علاقة مع ملفوظات سابقة أو متزامنة». والنص إضافة لذلك ممارسة دلالية منحها علم العلامات امتيازاً لأن عملها - الذي يتم بواسطة اللقاء بين الفاعل واللغة - يوضع الفاعل (كاتب أو قارئ) داخل

يساعدنا على تحرير معاني النص من قيود ومعايير: المعنى المسبق، الجوهر، المعنى المفترض، النموذج. وبهذا تستعيد المعاني علاقتها بالحياة وتتفتح على تنوعها وتحولها واختلافها (٤). وقبل المضي في البحث سوف نتوقف عند مستويين: مستوى النص ومستوى التأويل.

في مستوى النص:

مع «رولان بارت» بدأ ينظر إلى النص على أنه السطح الخارجي للنتاج الأدبي / النظري، أنه نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، وعلى الرغم من وظيفة التوسيط البادية عليه، إلا أنه يشاطر الأثر الأدبي هالته الروحية وهو مرتبط تشكيلاً بالكتابة. من هنا فإنه يوفر الضمان للشيء المكتوب جامعاً بين وظائف صيانتها وحفظه وهي: الاستقرار، استمرار التسجيل الهادف إلى تصحيح ضعف الذاكرة وعدم دقتها، وينطوي بنفس الوقت على شرعية الحرف الذي يشكل أثراً يتعذر الاعتراض عليه ولا يمحى، وتتضح أهمية هذه الوظيفة عند مقارنة ثقافتنا المكتوبة بمئات الثقافات الشفوية الأقدم التي اندثرت، حيث نتعرف على آثارها بواسطة التحليل الانثروبولوجي أو على ما تبقى منها واندرج ضمن الثقافات المكتوبة لاحقاً.

وعليه فالنص سلاح في وجه الزمن والنسيان كما وفي وجه براعات القول، وهو مرتبط بعالم كامل من النظم في مجالات عديدة (٥). هذا وقد تم الانتقال من الفهم التقليدي، المستند إلى فقه اللغة، إلى صياغة النقد الدلالي. ونظرية جديدة للنص وقد كان دور اللسانيات "LINGUISTICS" في هذا الانتقال مركباً: ١ - باقترابها من المنطق في وقت



تبوأَت القراءة مكانة هامة، فالقراءة تأويل في أعلى مستوياتها، والقارئ المتلقي طرف مساهم في انتاج دلالات النص، انه طرف أساسي يتدخل في علاقة النص بالعالم، ولا يكتفي بتلقي رؤية النص للعالم، بل هو عنصر فاعل يسهم في توليد المعاني، وهو في هذه العملية محاور مشارك في عملية النقد والتغيير. ليست القراءة اذن مجرد صدى للنص بل هي احتمال من احتمالاته الكثيرة المختلفة، انها منتج للاختلاف ومولد للتباين. وفي سياق بحثنا هذا سوف لا نتوقف عند المستويات المختلفة للقراءة والأنواع العديدة للمتلقى - على أهمية مسألة التلقي - وهذا ما قمنا فيه في دراسة سابقة (١٢). بل سنركز اهتمامنا على أعلى وأعمق مستويات المتلقي ألا وهو مستوى القراءة التأويلية، فما المقصود بالتأويل، وما الفرق بين التأويل والتفسير والمعنى والمغزى، والحقيقي والمجازي؟.

إذا كان من المتفق عليه أن اللغة هي الإطار المرجعي للتفسير والتأويل، فان تحديد مستويات الدلالة اللغوية يساهم في توضيح مسألة المجاز وعلاقتها بالتأويل. يمكن تحديد مستويات الدلالة اللغوية بثلاثة:

أ - مستوى الدلالات التي ليست إلا شواهد تاريخية لا تقبل التأويل المجازي أو غيره.

ب - مستوى الدلالات القابلة للتأويل المجازي.

ج - مستوى الدلالات القابلة للاتساع على أساس المغزى الذي لا يمكن اكتشافه إلا من خلال السياق الثقافي والاجتماعي الذي تتحرك فيه النصوص وتعيد من خلاله انتاج دلالاتها (١٣).

لقد ارتبط المجاز بالتأويل منذ

النص من هنا يأتي تقمصه للمتعة (٨).

\* يثير هذا الطرح مشكلة الشروط الاجتماعية لاستخدام الكلمات. فإذا وافقنا مع «سوسير» بأن اللغة يمكن أن تدرس كموضوع مستقل وفصلنا بين علم اللسان وعلم الاستعمالات الاجتماعية للغة، فإننا نحصر أنفسنا في البحث عن قوة الكلمات وسلطتها داخل الكلمات ذاتها. أي بالضبط لا وجود لتلك القوة ولا مكان لتلك السلطة.

(بيير بورديو: الرمز والسلطة ص ٦٣).

قبل الانتقال إلى مستوى التأويل نرى ضرورة التوقف عند التفرقة التي يقيمها «سوسير» بين اللغة والكلام. أي الفارق بين النظام اللغوي للنصوص وبين النظام اللغوي الثقافي الذي ينتجها. والنحوية والدلالية، وهي المخزون الذي يلجأ إليه الأفراد في صياغة الكلام (٩). وعليه لا تنفك النصوص عن النظام اللغوي العام للثقافة التي تنتمي إليها، لكنها من ناحية ثانية تبدع رموزها بما تحدثه من تطور في النظام اللغوي وما تحقق نتيجة لذلك من تطور في الثقافة والواقع معا (١٠).

ترتبط النصوص إذا بواقعها الثقافي اللغوي وتبدع رموزها الخاصة التي يتم بها تشكيل اللغة والواقع، ومنطقة التماس بين هذين المستويين هي التي تمكن النصوص من أداء وظيفتها داخل البنية الثقافية في مرحلة انتاج النصوص؛ أي جعلها دالة ومفهومة للمعاصرين لها، وهي المنطقة المترعة بالدلالات المشيرة إلى الواقع والتاريخ، وخارج منطقة التماس تلك تكون دلالات مفتوحة وقابلة للتجدد مع تغير آفاق القراءة المشروط بتطور الواقع اللغوي والثقافي (١١).

في مستوى التأويل:  
تأسيسا على الفهم السابق للنص

المحاولات الأولى التي قام بها علماء الكلام والفلاسفة المسلمون — وبشكل خاص المعتزلة — لتأويل آيات القرآن الكريم وانقسموا حول هذه القضية إلى ثلاثة اتجاهات: يرى الاتجاه الأول وهو اتجاه الظاهرية ضرورة الوقوف بشدة ضد أي فهم للنص يتجاوز ظاهره اللغوي، ورفضوا تأويل المبهمات في النص القرآني واعتبروها مما استأثر الله بعلمه، وقد انكروا وجود المجاز لا في القرآن فحسب بل في اللغة كلها أيضاً. في حين يشكل الاشاعرة اتجاه الذين وقفوا موقفاً وسطاً بين مستخدمي المجاز لتأويل النص وبين الرافضين لوجود المجاز. أما الثالث فهو اتجاه المعتزلة الذين أخذوا من المجاز سلاحاً لتأويل النصوص. وحيث إن قضية وجود المجاز أو عدم وجوده من البداهات التي يعرفها كل من يحسن القراءة والكتابة بلغته، فسوف لن نتوقف عندها (١٤). ولعل في هذا النص لعبد القاهر الجرجاني مدخلاً يقضي إلى لب عملية التأويل، حيث يقول «ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة والبيان والبراعة. وفي بيان المغزى من هذه العبارات، وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك كالرمز والايحاء والإشارة في خفاء، وبعضه كالتنبيه على مكان الخبيء ليُطلب، وموضع الدفين ليجث عنه فيخرج (١٥). ينقلنا هذا النص إلى فضاء المعرفة العربية الإسلامية الذي يذخر بتعريفات شتى للتأويل مثل تعريفات: ابن الجوزي وابن كمال، وابن منظور، وأبي البقاء الرندي، وغيرهم. تشترك تلك التعريفات بتأكيد سلطة التأويل على النص. فالتأويل لغة كما يوضح أبو القاسم النحوي. هو المرجع والمصير. في حين يبين ابن الجوزي

الفرق بين التأويل والتفسير بقوله: «التأويل: العدول عن ظاهر اللفظ إلى معنى لا يقتضيه لدليل دل عليه، والتفسير: هو اظهار المعنى المستتر باللفظ» (١٦). هذا ويميز العديد من الفقهاء بين التفسير والتأويل: التفسير هو ما يتعلق بالرؤية وهو ما يقال التفسير بالمأثور، في حين أن التأويل هو ما يتعلق بالدراية أو التفسير بالرأي. غير أن هذا التمييز لا يلغي تداخلهما ففي كل قراءة تفسيرية بعد تأويلي، والقراءة التي تتأول تنطوي على التفسير بالضرورة. وعن شمولية التأويل يقول ابن عربي في فتوحاته المكية: (ما في الكون كلام لا يتأول) ويرى أن التأويل يلمس الحقيقة (١٧).

توجه التأويل في صيغته التقليدية — كما لاحظنا — إلى النص في محاولة لفهمه على حقيقته. أما بالنسبة لنا كمعاصرين فإن للنص الإبداعي التراثي طريقتين في الحضور. أنه يملك حضوراً تاريخياً، هذا يعني أنه تشكل في لحظة تاريخية محددة من الماضي مستجيباً لمتطلبات تلك اللحظة لهذا اهتم به أسلافنا وقراءه كونه يفي بحاجات وجودهم. وحضور آخر يتجاوز لحظة إبداع، لذلك تمكن من كسر مساحة الزمن الذي شهد ميلاده واستمر فاعلاً حتى الآن، وفعله مؤثر على أنه يملك أبعاداً أخرى تفي ببعض حاجات وجودنا نحن في لحظتنا التاريخية المعاصرة. وانها لمفارقة حقاً، فبينما قرأ أجدادنا تلك النصوص من منظور ما يفي بحاجاتهم ويجيب على أسئلة يطرحها وجودهم، نكتفي نحن بقراءتها كمجرد كشف لحقائق النصوص وجوهرها، أي بانفصال عن حاجتنا وهمونا والأسئلة التي تواجهنا.

الأولى هي الوقوف على درجة التطوير التي وصلها الفكر العربي في فضاءه الإسلامي القروسطي فيما يخص التفسير والتأويل، والذي بلغ شأواً عالياً ووصل إلى اكتشاف مركّزات عملية الفهم والتأويل وذلك حسب المعطيات المعرفية التي سمح ذلك العصر باكتشافها وتوظيفها. والثانية وهي تتعلق بالتأويلية في سياقها الحديث والمعاصر وتبتغي التوقف عند المعالم البارزة والتحويلات والقطائع التي طرأت على المفهوم وملاحظة التمهصلات والروابط وعلاقة ذلك بأفق معرفي جديد تضافرت في تكوينه فروع معرفية شتى.

تعود جذور التأويلية الحديثة إلى المفكر الألماني شيلر ماخر (١٨٤٣)، والذي كان أول من نقل المصطلح من دائرة الاستخدام اللاهوتي ليكون علماً وفناً، ويؤسس عملية الفهم. ينطلق «ماخر» من اعتباره النص وسيطاً لغوياً ينقل فكر المؤلف إلى القارئ، وينطوي على وجهين: فالنص بوجهه اللغوي ينطوي على اللغة بكاملها بينما ينطوي في وجهه النفسي على الفكر الذاتى لمبدعه. والعلاقة بين الوجهين السابقين (اللغوي والنفسي) علاقة جدلية. وانطلاقاً من تلك العلاقة يحاول ماخر تحديد القواعد التي تقضي بنا إلى الفهم، حيث يطلب من قارئ النص المؤول أن يتباعد عن ذاته وعن أفقه التاريخي ليفهم النص فهماً موضوعياً تاريخياً وهو ما يشكل عنده الفهم الصحيح (٢٠). في نقلة لاحقة يرى فيلهلم ديلثي (١٩١١ - ١٨٣٣) أن التأويلية لا تعني مجرد عملية الفهم لشيء معطى محدد سلفاً، له وجود خارجي محايد عن المتلقي الذي يحاول أن يفهم هذا الشيء أو النص. أن هناك شيئاً مشتركاً بين المتلقي

إن من بين الأسباب التي ضمنت للنص الابداعي القديم الاستمرار والبقاء احتواءه على أبعاد جمالية ومعرفية لم يكشف عنها القدامى، لأنها ماثلة بالنسبة لهم في عداد اللامفكر فيه، أو المسكوت عنه، واستعادة ذلك النص تأويلية تعني الاستمرار في الكشف عن تلك الأبعاد التي ضمنت له البقاء والديمومة. في حين يشير المفهوم الاصطلاحي الحديث إلى الاهتمام بما وراء النص بغية فهم الحالة التي أنتجت النص، وفهم النص بناء على فهم منتجته والمجتمع الذي أفرزه، وفي هذا تجاوز للبنىوية التي ترى في عزل النص عن سياقه التاريخي واقتطاعه من فضاءه الثقافي ضرورة لمعالجته. يتوخى التأويل المعاصر استيلاء المعنى الخائب، المخفي، المكبوت، المتوارى في النص، وهذا ما غدا ممكناً بعد توافر المعطيات اللغوية والمعرفية التي تشير إلى أن كل نص يعلن يقابله نص آخر غائب، والنص المعلن بتكريسه مشروعية وجوده قد غيب نصاً آخر لأسباب عديدة اينديولوجية واجتماعية وثقافية تتعلق بالمرحلة المعنية، هذا عدا النص الاحتمالي / المحتمل والذي لم يتح له أن يتحقق وهذا كله في اطار الثقافة العامة المدونة (١٨). أما فيما يتعلق بالثقافة الشفوية فلقد لقيت اهمالاً أكبر، حيث لا يتحدث أحد إلا نادراً عن مفهوم الخيال / المتخيل الاجتماعي "SOCIAL IMAGINATION": بصفته ملكة أو وسيلة للتصور والمعرفة مرتبطة بالعقل في عملياتها كلها من أجل الإدراك والتعبير والكشف المعرفي (١٩).

لا يهمنا في هذا البحث تتبع السياق التاريخي للتأويلية عبر استعراض أفكار وطروحات المفكرين الذين تناولوها قديماً وحديثاً، بل يهمنا التوقف عند نقطتين:



والتأويلية المعاصرين من أمثال: بياتي - بول ريكور وهيرش، الذين يسعون لإقامة نظرية موضوعية في التفسير. حيث إن التأويلية عند هؤلاء لم تعد قائمة على أساس فلسفي بل هي ببساطة علم تفسير النصوص أو نظرية التفسير. يهتم بول ريكور أساساً بتفسير الرموز، ويفرق بين طريقتين للتعامل معها: الأولى هي التعامل مع الرمز باعتباره نافذة نطل منها على عالم من المعنى، والرمز هنا وسيط شفاف ينم عما وراءه. وهذه هي طريقة «بولتمان» في تحليل الأسطورة والكشف عن المعاني العقلية التي تسترّها الأساطير

. والطريقة الثانية التي يمثلها كل من فرويد وماركس ونيتش، وهي التعامل مع الرمز باعتباره حقيقة زائفة لا يجب الوثوق بها بل تجب إزالتها وصولاً إلى المعنى المختبئ وراءها. إن الزمن في هذه الحالة لا يشف عن المعنى بل يحجبه وي طرح بدلاً عنه معنى زائفاً. ومهمة التأويل هي إزالة المعنى الزائف السطحي وصولاً إلى المعنى الباطني الصحيح (الشعور واللاشعور عند فرويد). وعليه فإن غاية عملية التأويل ليست تحطيم الرمز، بل البدء فيه، إنها تقوم «على حل شيفرة المعنى الباطن من المعنى الظاهر، وكشف مستويات المعنى المتضمنة في المعنى الحرفي» (٢٤).

في حين يتفق كل من بياتي وهيرش على ضرورة تركيز التأويلية في مجال دراستهما على معنى النص وصولاً إلى تفسير موضوعي لا يتدخل فيه المفسر ويفرض تصوره على النص. والمنهج الفلولوجي برأيهما هو المنهج الأمثل لتفسير النصوص (عودة إلى شيلر ماخر) (٢٥). بهذا نكون قد وقفنا عند أهم

والنص وهو تجربة الحياة. هذه التجربة ذاتية بالنسبة للمتلقى لكنها تحدد له الشروط المعرفية التي لا يستطيع تجاوزها، وهي (التجربة) من جانب آخر موضوعية تتمثل في العمل أو النص (٢١). وعملية الفهم تقوم على نوع من الحوار بين التجريبتين من خلال الوسيط المشترك؛ هكذا يتغير مفهوم الفهم نفسه من كونه عملية تعرف عقلية، إلى أن يكون مواجهة تفهم فيها الحياة نفسها، عبر مباشرة التجربة التي يعبر عنها النص (٢٢).

أما غادامير "GADAMER" فإنه يركز بشكل أساسي على عملية الفهم باعتبارها معضلة وجودية. ويقوم بطرح تاريخي نقدي للتأويلية في كتابه «الحقيقة والمنهج "TRUTH AND METHOD"» إن نقطة البدء عند غادامير ليست ما يجب أن نفعله أو نتجنبه في عملية الفهم، بل الاهتمام بما يحدث في هذه العملية بالفعل، بصرف النظر عما ننوي أو نقصد. وهو ينقذ المحاولات التي جرت للبحث من منهج موضوعي مستقل سواء في مجال التأويل (شيلر ماخر) أو في مجال الإنسانيات (ديلثي). ويرى أن المنهج لا ينتج إلا ما يبحث عنه، ولا يجيب إلا على الأسئلة التي يطرحها، وبالتالي لا يوصلنا إلى شيء جديد. ويعتبر أن فلسفة التأويلية تتجاوز إطار المنهج إلى عملية الفهم نفسها. وعملية الفهم وفقاً لتصور غادامير ليست متعة جمالية خالصة تنصب على الشكل، بل هي عملية مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقى والعلم. فهي تفتح لنا عالماً جديداً أو توسع أفق عالماً وفهمنا لأنفسنا في نفس الوقت (٢٣). في حين تميزت الدراسات المعاصرة حول التأويلية بإعادة الاهتمام للمنهج. وقد شكل المنهج رد فعل عند مفكري

السمات والركائز والتغيرات والقطائع التي شهدتها مفهوم التأويلية بشكليه التقليدي والمعاصر، لنستخلص نتيجة مفادها أنه ليس بوسع أي قراءة أن تستنفد المعنى المعاني جميعا، وهي باجتراحها معناها تزيج وتستبعد معان أخرى ممكنة أو محتملة أو مغيبة تنتظر إعادة انتاجها.

يمكن لنا أن نبني انطلاقا من التحليل السابق بعض الملاحظات المتعلقة بالجوانب المفاهيمية والمنهجية والتي يمكن تكثيفها كالآتي:

— ثمة فائض عن البنيوية يتعلق باكتشاف الأبعاد والعلائق التي تربط النص بزمانه وبيئته الثقافية وبما يسمى روح العصر، علاوة على ارتباطه بمبدعه. تجدر الإشارة إلى أن الدراسات المعاصرة قد أعادت الاهتمام إلى الفاعلين الاجتماعيين وموقعهم داخل أي تشكيلة خطابية بعد أن حولتهم البنيوية إلى مجرد ذوات نكره لا يقولون إلا ما تمليه عليهم ضرورات انتظام الخطاب\*. يتجلى هذا التجديد في تواصلية «هابرماس» التي تموقع الفاعل داخل العملية التواصلية وتعتبره طرفا أساسيا فيها. كما وفي نظرية الحقول ودلالات الرمز عند «بيبرو رديو» التي تؤسس منهاجا جديدا للمعري انطلاقا من كينونة الفاعلين الاجتماعيين وممارستهم.

— يساعد التحليل البنيوي والسيماي والأسنسي على تحليل النص نفسه بعلاماته الداخلية، بتقنيات تعبيره وجمالياته أي بخصوصية الإبداعية وتفردا. هنا يمكن للمقاربة البنيوية والسيمايائية أن تقدم اضاءتها دونما ادعاء التفرد بالعلمية الموضوعية. وهنا لا

بد من تسجيل ملاحظة تتعلق بالمنهج حيث تبرز ضرورة التفكير بالمنهج منهجيا. فمن المؤكد أن صفة العلمية التي يدعيها أو يتبناها أي منهج كحجة على مصداقيته تبقى معلقة. فالميدان الذي يثبت فيه المنهج مصداقيته المعرفية ويتبين قدراته التحليلية هو ميدان التطبيق. ومن خلال قدرة المنهج المعني على كشف وتحليل وتحديد السيرورات العامة والقانونيات الأساسية والوقوف على الانقطاعات والتفصلات الدالة يؤسس مشروعته المعرفية. والمعيار الحاسم في هذا انما يتبدى من خلال اخضاع مقولاته ومرجعياته ومنظومته المفاهيمية للمراجعة النقدية المستمرة من جانب. وقابليته للتجدد من خلال مواكبته واستيعابه وانفتاحه الواعي على مختلف المكتسبات المعرفية وأدواتها التحليلية من جانب آخر.

— تأسيسا على ما سبق تستطيع القراءة التأويلية المزودة بأفق تاريخي أن تتخطى حدود الأسنسية وفقه اللغة دون الغائهما، وهي بقدر ما تكشف عن المعنى العميق والمستتر وتشعر آفاق الدلالات النصية بقدر ما تساهم في اكتشاف المغزى وتمكن من مقارنة النص جماليا ومعرفيا لأنه عصي على الامتلاك وممتنع على الاستحواذ النهائي.

\* يقول فوكو: «في التحليل الذي نقترحه هنا، لا تكمن قواعد الصياغة في «ذهنية» الافراد أو وجدانهم إنما في الخطاب فيه، وهي تفرض نفسها بالتالي، وفق نوع من التستر المنتظم على جميع الأفراد الذين يقومون بالتكلم في هذا الحقل الخطابي». (حفريات المعرفة ص ٨٣ - ٨٤)



hill book company, new york,  
london, 1966, pp., -13.

١٠ - نصر حامد أبو زيد:  
النصوص الدينية بين التاريخ  
والواقع، قضايا وشهادات،  
الحدثة (١)، صيف ١٩٩٠، ص ٢٨٩  
- ٩٠.

١١ - نصر حامد أبو زيد:  
النصوص الدينية بين التاريخ  
والواقع، ص ٢٩٠.

١٢ - حول مسألة التلقي انظر:  
كريم أبو حلاوة: دور المتلقي في  
تجديد الابداع، الوحدة، العدد  
٢٢/٢٣/١٩٩١.

١٣ - نصر حامد أبو زيد: قضايا  
وشهادات، مرجع سابق، ص ٢٩٤.

١٤ - انظر أيضا: عبد الوهاب  
خلاف: علم أصول الفقه الإسلامي،  
دار القلم، القاهرة ١٩٤٢، ص  
١٥١-١٥٢، حيث يقول: «إن كل  
معنى يفهم من النص يكون من  
مدلولاته ويكون لنص حجة عليه،  
وطرق منهم النص من المعنى أربع»  
١ - المعنى المأخوذ من عبارة  
النص: وهو المعنى المتبادر من الفاظه  
المقصود من سياقه.

٢ - المعنى المأخوذ من اشارته:  
وهو المعنى اللازم لمعنى عبارته لزوم  
لا ينفك، فهو مدلوله بطريق الالتزام.  
٣ - المعنى المأخوذ من دلالة: وهو  
المعنى الذي قد تدل عليه روح النص  
ومعقوله.

٤ - المعنى المفهوم افتقاء: وهو  
معنى ضروري يقتضى تقديره صدق  
عبارة النص واشتقاقه معناه.

## المصادر والمراجع حسب تسلسلها:

١ - يوسف سامي اليوسف:  
تمهيد لنظرية الشعر، الوحدة، العدد  
٢٢/٢٣، آب، ص ١٦٤.

٢ - علي حرب: لعبة المعنى، فصول  
في نقد الإنسان، بيروت، ٩٩١، ص  
١٨٥.

٣ - نصر حامد أبو زيد: اللغة  
والعالم ومعضلة القرآن والتاريخ،  
أدب ونقد، العدد ٦٠٧، يوليو / تموز  
١٩٩٤، ص ١٣٨.

٤ - يميني العيد: حوار أجراه معها  
يسري مصطفى، الآداب، العدد  
الثالث، آذار، ١٩٩٤، ص ٥٥.

انظر أيضا:

- يميني العيد: المعنى الغائب: في  
علاقة النقد العربي بتيارات النقد  
العالمي، الطريق، كانون الثاني،  
١٩٩٤، ص ٩٢ - ١٨٩.

٥ - رولان بارت: نظرية النص،  
ت. محمد خير البقاعي، العرب والفكر  
العالمي، العدد الثالث، صيف ١٩٨٨،  
ص ٨٩ - ٩٣.

٦ - رولان بارت: لذة النص، ت.  
فؤاد صفار الحسين سبحان، دار  
توبقال، ١٩٨٨، ص ٨١١.

٧ - بارت: نظرية النص، مرجع  
سابق، ص ٩١.

٨ - بارت: لذة النص، مرجع  
سابق، ص ٦٤.

٩ - de saussure, ferdi-  
mand: course in general lin-  
guistics, tr. by wode baskin,



العدد التاسع، شتاء ١٩٩٠، ص ٥٩  
- ٥١.

plamer richarde: her- ٢١  
meneutics, north western  
press erantston, 1969(I)p.44.

٢٢ - هافز روبرت جوس: علم  
التأويل الأدبي وحدوده ومهامه،  
العرب والفكر العالمي، العدد الثالث،  
صيف ١٩٨٨، ص ١٠٨.

٢٣ - gadamer: truth and  
method, the scabury press  
new york, 1975.p.xv1.

ricoeur, paul: exis- ٢٤  
tence and hermeneutics. in  
"the philosphy of paul ri-  
coeur" beacan press, bos-  
ton, 1978.p.98.

palmer: pp.46-49. ٢٥

١٥ - عبد القاهر الجرجاني: دلائل  
الاعجاز، قراءة وتعليق محمد شاكر،  
القاهرة ١٩٨٤، ص ٣٤.

١٦ - عبد الواحد علواني: مغامرة  
التأويل، الفكر العربي، العدد ٧٦،  
ربيع ١٩٩٤، ص ١١ - ١٢.

١٧ - السابق: ص ١٣.

١٨ - طيب تينريني: اشكالية  
النص القرآني وموقعها من التراث،  
الندوة العلمية حول التراث وأفاق  
النقد في المجتمع العربي المعاصر،  
جامعة عدن، ١٩٩٢، ص ١٠١.

١٩ - محمد اركون: الإسلام  
الأخلاق والسياسة، ترجمة هاشم  
صالح، مركز الانماء القومي، بيروت  
١٩٩٠، ص ٨.

٢٠ - رنير، روكلتسز: تحولات  
التأويلية، العرب والفكر العالمي،

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

# ملاحم الحداثة والتجريب

## في الشعر الجزائري

الدكتور: عبدالقادر فيدوح  
كلية الآداب - جامعة وهران - الجزائر

إن سؤال الشعر هو سؤال القلق، الرؤيا، والكشف، ولأن الحياة المعاصرة تشكل باعثاً حقيقياً لمزيد من التعقيدات، فقد بات التأمل الإبداعي صفة جوهرية لدافع الخلق والتجديد، والبحث عن وجود أسمى يمارس من خلاله المبدع تجربة مغايرة، ينتقل بها من عالم القبول والامتثال إلى عالم التمرد والرفض، شريطة أن تبقى مقولة الرفض والتمرد نابعة من تأمل رؤيوي أساسه التساؤل المستمر.

وقد اتسعت الرؤى لتشمل جوانب من الحس الإنساني والوعي الحضاري، ولم يعد الشكل القديم يستوعب هذه الرؤى، وهو الأمر الذي جعل التجربة الشعرية الجديدة تتجه إلى كسر النماذج التقليدية، غير أنها أوغلت في التجريب الشعري فافتقدت كثيراً من الجوانب الجمالية الأصلية بدافع حداثة الرؤية الفنية التي لها علاقة وطيدة بجمال الشكل، وإظهار اللغة في مكانتها المجازية، وأبعادها من حيث هي زينة بلاغية، أو بوصفها تعبيراً عن الواقع، إلى اعتبارها علامات دالة على ما فوق الواقع.

وهكذا تبرز أهمية المجاز اللغوي الذي ينطوي على ضمير الفعل الإبداعي، ومع ذلك فقد عكف الجيل الجديد على ابتكار علاقات جديدة بين المعاني والألفاظ، والدوال والمدلولات وذلك من خلال تفجير العمق الدلالي للصورة التي لم تعد مجرد انعكاس آلي للحس، وإنما أصبحت على جانب كبير من الأهمية بوصفها سمة دالة على الكون الشعري، ومكوناته الخفية التي تقود الشاعر إلى الخلق المجازي الذي تحدثه الصورة. فلم تعد اللغة - بوصفها الحامل الجوهرى للمعنى الإنسانى - مجرد ظواهر لفظية في نسوج مزخرفة، جذباً للانتباه، واستمالة القلوب، وإنما صارت كياناً يعبر عن الطاقة اللامتناهية للرمز الدلالي، الذي يبيح لنا استكشاف معالم التجربة الإنسانية، والانتقال من العالم الحرفي، إلى ما فوق العالم، بما يحمله من عناصر الإضاءة التي تسهم في خلق البديل، لتحقيق فعل التحول.

ومن ثمة، فإن البحث في ملامح الحداثة الشعرية يكمن في مساءلة اللغة من حيث هي إشارة، أو علامة، ومعنى، وليس

مجرد تصفيف كلمات مفصلة تحتوي في شموليتها على عبارات وجمل جوفاء، رداء لما يريد قوله: " ولو كانت اللغة مجرد ثوب فبإمكانك أن تفصل بين الاثنين وبإمكانك أن تضع الأفكار باليد اليسرى واللغة باليد اليمنى، ولكن لا يسعك أن تتعامل هكذا مع الأفكار الشعرية أكثر مما تستطيع أن تتعامل مع الروح والجسد، فالوحدة بينهما متجانسة إلى حد كبير، وأن الملمس الداخلي هو الآخر غير قابل للوصف، فكل منهما يتعايش مع الآخر لا على نحو مجرد مع الآخر، وإنما كل منهما يكون في الآخر ومن خلاله (١) " وهو الأمر الذي دفع الشعراء الجدد إلى امتحان قدراتهم التعبيرية ضمن أفق لغوي مستجد، يمتزج فيه الدال بالمدلول، ويتشكل في فضائه الكون الشعري دون أن يفصل التأمل الإبداعي بين المتحول والشكل في إظهار شمولية منطوق اللغة الأدبية.

ولقد تجلّت أولى ملامح الحداثة في الشعر العربي من خلال الانتقال من ماذا نكتب إلى كيف نكتب، وارتبطت الرؤيا الجديدة بالكتابة التي تسائل العالم ولا تصوره، ولذلك فالشعر ارتبط بالرويا الكلية للوجود، وتنمية الحس التأملي للإنسان في واقع لايسعه، فيما يحاول إعادة صياغته وتحويله إلى: واقع/ نص، وهو واقع يبرز من خلال لغة الشاعر التي تضمن جوهر الشيء، وبذلك تغدو القصيدة متفتحة على آفاق الرؤية الحدسية "نتيجة القوة الدافعة التي تحمل الشاعر من لغة الواقع إلى لغة ما فوق الواقع والقوة الدافعة هي بالتحديد قوة الاستعارة ذاتها(٢).

وهكذا فإن القصيدة المعاصرة هي التي تدعوك إلى تأمل يجعلك تستوعب أكبر



هذه الشعرية أن تلامس الرؤيا إلا أنها تفتقد للأداة التي تعمل على تعميقها، لذلك فقد كان إقدام الشعراء على بعض الرؤى الكونية يتفاوت بتفاوت التجربة المعرفية والحس الشعري، والمقدرة التأملية، كما بدت بعض التجارب الجديدة متميزة ببعض ما تملكه من العناصر والخصوصيات الجمالية والمتمثلة أساساً في الخصائص الأسلوبية واليقاعية.

### شعرية الرؤيا

والمقصود بذلك هو الانتقال باللغة من حالاتها الساكنة إلى حالة الاحساس بما تحققه من تعادل بين الظاهر والباطن في نقل الحدس، وبعثها في تواصل رمزي مع دلالات مبتكرة من خلال العلاقات الجديدة بين المفردات، ومع إنشاء نظام خاص بمفردات الخلق والتكوين، والبعث والتجدد، وذلك بتوظيف الرمز الأسطوري، والمعجم الإيحائي الناتج عن الانزياح الدلالي الذي يكشف عن مدلولات لا يفصح عنها النص لكنها تنتشر عبر ملفوظاته.

غير أن التجريب في الشعر الجزائري المعاصر - شأنه في ذلك شأن الشعر العربي، لم يرق إلى مستوى حركي مبني على أسس فلسفية وتأملية تستوعب أفق التجارب العالمية وإنما ظل محض نمطية تستمد بنيانها الرؤيوي - بدافع الرغبة في المغامرة - من تجربة التعامل الحسي مع اللغة المركبة أو المصنوعة دون محاولة الانتقال بها إلى مستوى التجريد ذلك أنها شعرية منوطة بسؤال الكتابة الذي لم يطرح بعد في الوعي الإبداعي الجزائري بما هو سؤال يفتقد إلى مرجعية تأسيسية تعمق الحس الإبداعي وأدواته المعرفية

حيز من العالم، ومن الذات، حيث يتم الاقتتان بين الشيء وأصله، وبين الكلمة ومدلولها، ويبقى هاجس التغيير حاضراً تأملية حاجة العصر إلى التصور الشمولي، ومن ثمة فلم يعد الشعر مجرد تعبير جميل عن الذات أو الواقع وإنما أصبح موقفاً إزاءه من مواقف الكشف والرؤيا، وإعادة خلق مثالي لهذه الرؤيا لايوصفها " فكرياً متعينا، أو انفعالياً آنياً، وإنما هي حالة من حالات الكشف والتجلي، ومن ثمة فهي وثيقة الارتباط بالاشراق الصوفي والحدس المعرفي، وكذلك الرؤيا بمفهومها الحلمي " (٣) ويتعين على هذه الرؤيا الشرط الفني المتضمن تجربة اللغة دون أن تصطنع السياق الذي توجد فيه وإنما تؤكد على نظامه التشفيري الذي يبتكر الدلالات ويفجرها. ويمكن أن تمثل لهذه الرؤيا بهذه الخطاطة:



ولاشك في أن البحث عن حادثة شعرية يرتبط بالتجربة العربية الجديدة في مضامينها الدلالية، وأسلوبيتها المتميزة التي ركزت في أغلب شذراتها على الحس الباطني والتأمل الصوفي الذي يقترب من الرؤية الدرامية يحتفظ بدوره كعلامة في استشرافه الوعد المقرب لبعث جديد، وصفات جديدة للأشياء، وقد استطاعت

إن فعل الهوى ليس معطى خارجياً يأتي من التعلق بمباهج الطبيعة وفننتها، وإنما هو سمة داخلية ترتد إلى العمق الباطني لأسرار الكون والإنسان، وتعمل من خلال دلالات: الحب / الاعتدال، الحب / الاكتمال، الحب / المعرفة، وهذا يعني أن علامية الحب تشتغل من خلال المعجم الصوفي الذي يصب في إحياءات إشارية تحتفظ بكنه مجازاتها المتميزة.

كما يهيئ التكرار مستوى آخر لانتاج الدلالة بحيث يركز النص على التوجه المثالي لكلمة «أحبوا» من حيث ارتباطها بالحكمة، والاعتدال، والاكتمال، من جانب، واقتنائها بالمعرفية الكلية من جانب آخر، وإذا كانت اللغة الشعرية الحديثة قد تمرتد على التعابير التقليدية وأشكالها فإن ذلك لا يتحقق إلا بتجاوز المؤلف. ويعتبر توظيف الرمز الأسطوري مظهراً من مظاهر التغيير يكشف عن عمق رؤيوي يحاول استثمار دلالات من كنه التجربة الإنسانية في محاولة معاشية الحاضر وارتقابه المستقبل، وتلك هي إحدى سمات الرؤيا الانبعائية لدى الشاعر «إدريس بوذبية» التي تحاول أن تنفذ إلى الواقع ومجابهة الحياة، وتحويل الأشياء المألوفة إلى إعادة صياغة مكوناتها المثالية في إنسانيتها الخلاقة. ذلك أن حلول الفن في المجتمع هو نوع من الفعل التحويلي الذي يسهم في بعثه دون أن تبقى هذه الرؤيا مجرد استيهام عاطفي أو انفعالي يرصد الواقع في تفاصيله ولا يستقصي إمكاناته، وتبدو أسطورة «أنليل» تجسيدا مأساوياً ينطوي على سمات إشارية متعددة تتضمن الراهن بحركية متوترة في مدار الخراب:

« أنليل يصدر أمراً بالتخريب

على اعتبار " أن شعرية السبعينات بما تحمله من طرّوح شعرية على الرغم من أنها تبدو حديثة إلا أنها كتجارب حديثة شعرية تمثل حلقة متصلة بالتجارب النمطية في مستواها السياقي وإن عمدت إلى الإخلال بالمستوى العروضي بالكيفية التي تبدو فيها التجربة الشعرية حديثة وهي في الواقع ليست إلا نموذجاً أسلوبياً للشعرية العربية النمطية، إذ يبدو النص في السنوات السبعين في مستوياته المختلفة الإيقاعية والتركيبية والدلالية يعمل على خطية الرؤية الشعرية يعمد فيها إلى تحقيق مجموعة من القيم الدلالية دون الاهتمام بالأسلوب الدلالي " (٤) وعلى الرغم من ذلك فقد أبدت بعض الكتابات الشعرية الجديدة طموحاً نحو التحول باتجاه الأفق الرؤيوي المغاير، غير أنها تفتقد إلى كثير من الظواهر الأسلوبية والملامح التعبيرية التي تحقق شعرية ممكنة، وكانت هذه التجربة امتداداً طبيعياً لصيرورة الوعي المتغير الذي يهدف إلى تطوير السياق الإبداعي، واتساع مجاله الإشاري.

وبذلك فإننا نجد الشاعر عاشور فني يقف وراء زهرة الحلم، لتشخيص مكانة الحب الأسمى الذي يمكن أن يحقق، تأثيراته في الكائنات عبر موقف التأمل، بحدوسه كينونة الأشياء والكائنات، وهو موقف الرائي، وليس موقف العاشق الولهان. فالرؤيا التي ينبع عنها هذا الموقف هي إذن رؤيا التأمل:

" أيها الناس:

إن الهوى حكمة الله في أرضه

فأحبوا ... أحبوا ... أحبوا

أحبوا لتعتدل الكائنات

أحبوا لتكتملوا ...

وأحبوا لكي تعرفوا " (٥)

وبالتدمير

وتفشى الداء وساد القحط

وتمرت الأرض فأنبتت الملح

وجف الحقل فلم ينبت إلا التيه

وتحرك (آيا) فزعاً:

(إنليل) يصر على التدمير

ما أسوأ يا (إنليل) أن تتمرد أشياء

من صنعك عنك !

وتحرك (آيا) فزعاً يفشي السر

الأعظم في الأنحاء:

هدم بيتك يا (أوتنابشتم) قبل فوات

الوقت،

ابن من قصبات السور سفينة

ستصبح هذي الأرض غير الأرض

وسيطلق إنليل أمره

بالكسح وبالسحق ...

لأعاصم إلا قاربك الأوحـد

من طوفان الرب الغاضب (٦)

إن متعة البحث عن رموز جديدة هي

التي تقود الشاعر إلى وصل كيانه بقوة

العالم المتجدد، غير أن إحساسه بالأشياء

لم يرق إلى عمق التوهج الذي ظل باهتاً،

وكان النص بقوله شيئاً يقول لاشيء، أو

أنه أراد أن يعني شيئاً بصيغة شيء آخر،

ذلك أنه لم يكشف عن كثافة تعبيرية

واكتفى برصد هوة المسافة بين قوتين،

قوة الدمار والموت (إنليل) وقوة السلم

والحياة (آيا) أما صورة الطوفان الذي

سحق العالم في الوقت الذي حبت فيه

الآلهة (أوتنابشتم) بالنجاة فهي الصورة

التي أراد الشاعر استنباطها ليجسد من

خلالها الواقع الذي يحياه، غير أن تعامله

مع محمولاتها الدلالية ظل تعاملأً خارجياً

لم يلامس المعنى الباطن لسر النجاة، ثم

إن طغيان الوضعية المفرطة من خلال فعل

الإدراك والمحاكاة لم يمنح النص تألقه.

وعلى الرغم من محاولته ابتكار علاقات

جديدة فإن الشاعر يصف بانسياب وعي

الواقع الذي يتلاشى في الحرفية المفرطة

التي تستبعد التأملات المترامية الأطراف،

ومن ثمة أيضاً طغيان الحس الواقعي في

مقابل الحس الباطني الذي يغذي التجربة

برؤيا الكشف والتأمل، وليس الرؤية

الوصفية والانفعالية، ولما كانت المدركات

الواقعية تقف أمام الوعي المستقتر المثل

على كل ما هو مرتقب فقد بات من

الضروري اعتبار ذلك مجرد انطبـاع

مضلل.

وإذا كان الشاعر «إدريس بوذيه» قد

حاول أن يتمثل الرمز الأسطوري

السومري شعورياً فإنه لم يفجر هذا

الرمز جمالياً، واكتفى بتحويل هذا الرمز

إلى مطية ينظر به إلى الواقع، وبذلك يكون

قد عزز فكرة تداعي الشيء دون استلهاـمه

بالحاضر، أو دون خلق الصلة بين

معجمية المصطلح الرمزي وفكرة التداعي

التوالدية.

إذا كانت الأسلوبية قد مدت الخطاب

الشعري ببعض المفاتيح التأويلية، فإن

بعض أسباب ذلك يعود إلى الشعرية التي

دعت إلى استنباط قوانينها من النص ذاته،

وذلك بالتركيز على البنيات اللغوية

الفاعلة، واستكشاف أنماط تراكيبها

الدلالية والصوتية وشبكات تعالقاتها.

ومن هنا فإن السر الجمالي لشعرية الرؤيا

إنما تكتنـه كينونة اللغة بما هي طاقة

تبحث عن نموها واكتمالها في الشكل

التعبيري الذي تطمح إليه القصيدة

الجزائرية المعاصرة، غير أن مثل هذه

الرؤيا في اختراقها المعهود لن ترق إلى

مستوى البحث التأملي الذي يثير إمكانات

اللغة الحلمية ويفجرها، ليجعل منها أداة

تعيش لحظات وعي الرؤية الفنية..

وفي هذا الشأن تأتي رؤيا الشاعر



"بوزيد حرز الله" لتحاول ملامسة وجدان الحياة في شموليتها، والنفاذ إلى أسرارها الباطنية بعمق الفنان الذي "يفكر بالجزئي، ويحس بالكلي" من خلال إدراكه كينونة الموت والحياة في حركية انبعاثية تجديدية:

« وفي حلمي

أنني مت وانصرفت عشرات السنين

وحين استرحت طويلاً

مع الميتين

ولما انسجمت بعثت

ومن عليّ القدر

ولم انتبه لمرور الثواني

فقد كنت مندهشاً

لتغير شكل الكثير

فما كان يبدو لنا أزلياً

مضى واندثر

ولكن هذي السماء

وإذا العشب والشمس ظلت كما هي

لم تتغير

وها هذه الأرض والحب

والأمنيات كما هي لم تتبخّر

ونعثر للوهلة الأولى على لغة تناصية

تستحضر الغائب الدلالي، وتغيب الحاضر

الأزلي، وتنطوي هذه اللغة على مفارقة

الواقع للحلم بحيث تكمن السمة الدلالية

التي تحرك هذه البنية في عمق الوعي

الدرامي لتجربة البعث التي تأمل الذات

تحقيقها.

وإذا كانت الرؤيا لا تساير حركية

الحياة وإنما تسعى إلى إدراك جوهرها،

فإن اللغة التي تنفلت من شعرية

الانطباعية والانفعالية، إلى شعرية

الحدس والتأمل هي لغة الرمز الذي يزود

النص بأسسه الجمالي لما يتمتع به من

حسية وكلية في آن. غير أنه لم يتجل لدى

الشاعر «حرز الله بوزيد» بصورته

الناشئة عن تفاعل الموضوع والمحمول، وإنما ظهر كسمة دالة على نوع من الرقص لواقع لا يتجدد وإنما هو باق على ثباته وسكونيته المبتذلة، وتقودنا مثل هذه الرؤيا إلى تأمل ذلك الانبعاث الأصيل الذي تصوره خليل حاوي في قصيدته (لعازر) بوصفه رمزاً لتجدد الإنسان العربي وحضارته، وهنا تدخل قصيدة «حرز الله بوزيد» في تناص رؤيوي وعوض أن يتحقق الواقع المحتمل يكتفي النص بتأمل تغيير بعض ملامحه الخارجية ومظاهره الجزئية.

وعلى الرغم من أن بؤرة الرؤيا في النص لم تتمثل الحدث إلا أنها ركزت على حركية الفعل (فعل البعث بعد الموت) بوصفه الباعث الأساس لتجسيد فاعلية التأمل الرؤيوي الذي يعبر عن الصورة العامة للتوالد السردية في تمظهره الإشاري من خلال التضاد الدلالي وتعارض العلاقات بين الحضور والغياب: الحضور الحلمى لواقع مرتقب، والغياب الفعلي لهذا الواقع. ومن هنا تبدي الذات رغبتها في محاكاة الباطني والكلي بارتدادها إلى الأزلي الذي "مضى واندثر" أما الأشياء التي لاتعبر عن نفسها بالحضور الممتلئ فقد ظلت "كما هي" والواضح أن رؤيا الموت والانبعاث لم تستثمر القوى المتجددة لطموح الإنسان واكتفت بتعرية واقعه لترده إلى عجزه وخيبته في مواجهة الحياة:

« وثانية مت

ثم أعدت لكم من جديد

شهدت انقضاء الخلود

ولم أندعش إذ وجدتكم شخصاً

غريب

أجل فأنا لم أعد ذاك

والثلج ثلج مريب

يهسهس في غيمة للخريف  
وهذا الذي يرجس الآن  
في جنبات الربيع  
رذاذ مخيف  
تغير شكل الكثير  
ولون الغدير  
ودام هوأنا نقيا  
يرافق كل عبر

إن الأشياء التي تتغير هي التي تعبر عن نفسها ووجودها بالحضور، ولذلك فقد لجأ الشاعر إلى انتاج رموزه لتعميق دلالات البعث والتجديد وتكثيفها وذلك عن طريق وصل الذات بجوهر الشيء، أما ما يبدو ظاهراً فلا يقوى على اكتناه الغائب والمجهول وإعطائها قدرة التطابق الكلي مع مكونات العالم والذات.

### شعرية الإيقاع؛

إذا كانت اللغة في الوعي الإبداعي الحديث - وبخاصة الشعر - هي الأس الجوهري وصنو التشكيل، فإن الموسيقى تبقى الهاجس الخفي المحرك للطاقة الإبداعية، باعثها الحس الداخلي للعلاقات الحميمة بين الألفاظ والمفردات، والحركية الإيقاعية الناشئة عن هذه العلاقات، فانسجام الأصوات، وتقابلها، وتناغمها، ورمزية الكلمات وتشاكلها، هذه الصفات النغمية هي ما يمنح القصيدة المعاصرة إيقاعاً وتفرداً موسيقي، وليس الوزن والقافية، وهذا يقودنا من دون شك إلى بعض التساؤلات منها على سبيل المثال: هل في استطاعة القصيدة الجزائرية الحديثة أن تنتج إيقاعاً المتميز الذي يتناسب وحيز الرؤيا التي تزعمها؟ وهل ينم هذا الإيقاع عن أصالة وخصوصية إبداعية أم هو مجرد تغيير بدافع

التجريب؟ وهل بإمكان الجملة الشعرية أن تتفرد بإيقاع منسجم وخلاق؟  
لا شك في أن طبيعة الموقف الجديد لا تحتمل الثبات، وإنما تنجح إلى التنوع الفطري، وهو تنوع يتجاوز البحور والأوزان والتقيد بالقافية إلى البحث عن نظام إيقاعي يحتضن الفكرة والموضوع، كما أن التحرر من الأشكال الإيقاعية القديمة لم تمله التحولات الذوقية فحسب، ولكنه ضرورة تفرضها إمكانات الخلق الإبداعي الحر، والسياق التقبلي للقارئ المعاصر الذي لم يعد محصوراً في مألوف الإيقاع الذي ورثته القصيدة الخليلية، وإنما تحول إلى متعة النص من خلال ما تثيره المفردات من إيقاع وما تتفجر به علاقاتها من نبض موسيقي متميز، ومن الطبيعي ألا تخضع شعرية الإيقاع في القصيدة الجديدة إلى معايير قبلية، وإنما هي في تجاوب مستمر مع جوهر الفعل الشعري في استجابته التأملية لكثافة الإيقاع الداخلي للذات التي عبر عنها «نجيب أنزار» في حوارية الرجل الميت (٨).

« يتعفر بالورد والفلسفات  
الحصى وقته وانزياح المعاني  
غامضاً أبداً في فيوضات أنساقه  
لا يحد ولا ينتهي  
لا تفاجئته الأزمنة  
لا يقال له أنت أو هو  
(يا ملك المفردات)  
ويقال له ما يشاء  
الندى وقته والنساء »

من المعلوم أن الشعر هو نتاج حالات نفسية وجدانية ولاوعية، غير أن أهم ما يعمق صلة الذات بعملها الإبداعي هو الإيقاع الذي يضفي معناه على أنفاس النص بالحس الجمالي، فعلى الرغم من

الشاعر الجزائري قد تمثل بحق تجربة التشكيل الموسيقي الحديث، وما يمكن الإشارة إليه هو أن بعض المحاولات تكاد تتفوق بتماييز حركاتها الإيقاعية بدمج مستويات الإيقاع الداخلية والخارجية وهو ما نلمسه لدى بعض الأقلام الواعدة التي تحاول تعاطي الإبداعي بموجب انشغالاتها القلقة وهواجسها الداخلية التي بإمكانها أن تخلق صياغة تحويلية للنوع الذي يتطلبه أفق الانتظار، وفي هذا أكثر من مسحة شعرية تلامس «حس الكلمة النغمة» على أن الكلمة الشعرية من منظور الجيل الجديد ينبغي لها أن تحقق تعادلها الصوتي مع وقع النفس وإعادة خلق المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي قابل للاحتمال. وهو ما عبرت عنه الشاعرة «خيرية حمر العين» مثلاً بانتقالها من تشخيص الكلمة إلى مكوناتها الكشفية بنبرتها النابضة، مجسدة بذلك مفارقات الحياة في هذا التقابل الدلالي في مقطع من قصيدة «طاشين المد» (١٠):

« الوقت الذي عبرناه  
والفرح الذي عشناه  
والحب الذي فعلناه  
كل ذلك الوهم الأبله  
وهبناه  
أما الذي فقدناه  
من السعادة والحب  
فهو وحده الذي  
كنّا »

ولعل ميزة هذه المقطوعة أنها تتحرك في فضاء موسيقي مفتوح، وهو ما يمنحها مساحة للتلقي، تنسجم فيها الوظيفة النغمية للدوال من خلال ما يصدر عن المفردات من شحنات إيقاعية يعمل المد على تزويدها بحس نغمي كثيف

دلالات الوجدان الصوفي الذي تتسم به ملامح هذه المقطوعة الشعرية إلا إنها لا تكاد تتضمن إحساساً باطنياً يتفرد بموسيقى داخلية تتفجر بها اللغة، وتنتشر عبر مفرداتها لتعميق الإحساس بالمتعة الجمالية التي يمكن أن تثيرها.

ومع ذلك فإن تكرير بعض الوحدات الصوتية والتركيبية ظلت أسيرة حرية ذاتها لم تستخلص منه الفعالية الإبداعية وقائع النغمة التي بإمكانها أن تشدك، لأن النغمة الإيقاعية في هذه المقطوعة تمارس قواعدها في صياغة المعقولة أو ما يمكن تسميته بالتعسفية اللحنية، وهو الأمر الذي أكسب النص شكلاً إيقاعياً لم يرتفع إلى مستوى ربط العلاقة بين الكلمة وما تحويه من نغم محسوس.

وقد تبدو بعض قصائد عمار مرياش أكثر إيقاعية من حيث كونها تلامس إحساساتنا بموسيقى خفية تتميز ببساطتها وتفرداها. فالذي يحرك قصائده هو تلك الأسرار الإيقاعية ذات النغم المتماثل مع معناه:

« قاومت كثيراً كي أبلغ هذا السبب  
معافي

صدمتني الدهشة من  
عاديك العادي  
وهبتني الثلاثاءات لمكتمل البهجة  
واكتظت في اللحظة  
من عباً هذا الفرح الغامض  
في الصدر وأطلقني؟  
ينقصني المعنى حين أفكر فيك  
لقد حاولت وحاولت  
وحاولت كذلك  
لكن الحلم يدهمني  
والأوراق معلقة كالشعراء  
وإني أنففس أنفاسك إذ أنففس (٩)  
وعلى العموم لا يمكننا الجزم بأن



#### .... وهديل (١١)

ويبدو النبض الإيقاعي لدى الشاعرة «ربيعة جلطي» مسائراً للمتجه الدلالي الذي تبنته قصيدة النثر، وابتعادها ما أمكن عن المتجه السمعي، وتقوى صورة الإيقاع الدلالي أكثر كلما تأملنا توزيع الدوال بشكل تتغير معه كل حركة إيقاعية ظاهرة أو باطنة.

غير أن القارئ يميز نوعاً من الحركة الخفية تجتذب معها حركات الأفعال (هربت، ضعت، صرت، يشبه، يخرب) في ما يشبه التناغم الداخلي.

وهكذا فإن السمات المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة بشكل عام تدور في محاور معينة كالرؤيا، اللغة، الإيقاع، ... وما يزال ينشأ حولها جدل وتساؤل كبيران. ولم تكن القصيدة التقليدية لتخلو من هذه السمات الإبداعية، ولكن الجدي هو مدى إسهامها في تشكيل الرؤيا الحديثة الموجهة للذوق والوعي الإبداعي. وإذا كان هاجس التجريب، بدافع الخلق والتغيير، وإيجاد فسح مضيئة للإبداع يلزم التجارب الفنية بما يضمن لها عناصر التفوق والتجديد، فإن الشعر الجزائري المعاصر على الرغم من ضيق أفقه المعرفي إلا أنه يتضمن روحاً جديدة، وحساً كينونياً بما يمتلكه من جرأة في البحث عن رؤى جديدة تستلهم عمق تجربته الجديدة والناشئة في مناخ من الصراع والسعي إلى توثيق الصلة بالذات وبالعالم.

ومن ثمة فإن حداثة التجريب في الشعر الجزائري لا يعني فصله عن غياب الفاعلية التي يمارسها راهن الشعر العربي بقواه الجمالية، إنما هما لحمة واحدة من حيث التحام الهم والإحساس بضميم الوجود وغياب ملكة فعل الإدراك.

يكشف عن العلاقة المدهشة بين اللغة (المفردة) وشكلها الإيقاعي.

ولعل ما يثير لدى قراءتنا لهذه المقطوعة، هو تداخل الإيقاع في وحدة كلية نغمية متناسقة مع إيقاعها الخارجي، وتتم هذه الإيقاعية عن تجربة كينونية لجوهر الحب من حيث تعامل الذات مع الوقت العابر، والفرح الهارب، والحب المنتهي كأشياء خارجية، ويبقى جوهر الحب في السعادة المفقودة تلك التي كناها في أحلامنا، وعشناها في طفولتنا وهذه الحال التي "كانتها" الشاعرة في الماضي تطفح بإيقاع حلمي يتفجر في مساحات من التذكر والحلم.

إن التشكيل الموسيقي الجديد، لايفصل بين الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي وإنما هو صورة شاملة للوحدة الشعورية للذات في تكامل حالاتها النفسية. ولعل التغير الذي أحدثته قصيدة النثر تمثل في الانتقال إلى سياق مغاير عن ذاك الذي وجدت فيه القصيدة العمودية، بخاصة وأن المتلقي قد وضع في سياق إيقاعي محدد ومعد سلفاً. وقد اخترقت القصيدة الجديدة السياق القديم لتحديث مسافة للتوقع الإيقاعي ولم تبق القصيدة الجزائرية بعيدة عن هذه الإضافات غير أنها لاتعدو كونها تقليداً لمظاهر التجديد المحدثة.

« في غفلة الرقصة ومغالبة الناس

هربت مني

ضعت بين المدى وسفح نخله

صرت اثنتين

ما هذا الذي يشبهني في المرأة

يشبه ما كان يشبهني

ما هذا الذي يغني في مهبط دمي

ويخرب عطر البنفسج في صدري

وأراه يلوح بمنديل

والشعر العربي الحديث عموماً هو رهين ارتباط اليقظة بالحلم أو الذاكرة بالتجربة. لذلك تبدو الرؤية الشعرية في خضم هذا المعترك الضدي صعبة منال الرغبة على الرغم من ارتباطها الكلي "بالمعيش" في دلالاته النهائية، غير أن الحيوية التي من شأنها أن تفجر عمق الذات لم تصل بعد إلى الثقل الذي يدعو إليه مصدر فاعلية جمر النص الشعري والتحام رؤياه برؤيا الوجود المعبر عنه.

## الهوامش

- ١- فرانكلين ر. الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر، دار المأمون ص ٢٢٩.
- ٢- نفسه ص ٢٢٧.
- ٣- محمد صالح، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول ع (١)، م ١٩٨٧/٧.
- ٤- علي ملاح، عن شعرية السيميائيات / القاري، والمقروء، مجلة القصيدة ع ٤/ ١٩٩٥ ص ٨٦.
- ٥- زهرة النخاس، دار الفارابي ط ١ / ١٩٩٤ (الجزائر).
- ٦- أمزيان العشي والكلمات، مطبوعات اتحاد الكتاب الجزائريين.
- ٧- مجلة المسألة ع ٣/ ٢، ١٩٩٢ (يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين).
- ٨- مجلة القصيدة ع (٢) تصدرها الجاظلية الجزائر ١٩٩٢.
- ٩- عمار مرياش، اكتشاف العادي (مجموعة شعرية) الجمعية الوطنية للمبدعين.
- ١٠- سلسلة المعنى "١"، ط ١٩٩٣ الجزائر.
- ١١- خيرة جمر العين، أكوام الجمر (مجموعة شعرية ت.ن).
- ١٢- ربيعة جملطي، شجر الكلام (مجموعة شعرية) منشورات السقيف مكناس - المغرب ط ١٩٩١.

أن تنبغ شاعرة أوقع في قلب عشاق  
فن العربية الأول من مولد شاعر،  
ذلك أن الكرام قليل كما يقول  
السموعل عن قومه، إذا جاز أن نرمز  
إلى الشواعر من النساء بهذه المقولة،  
ولأن الندرة توزن بميزان الذهب،  
فمن بين كل عشرة أو عشرات من  
المبدعين لا ينفصح المجال إلا لشاعرة  
واحدة، وإذا عثرنا عليها ألفيناها  
مقلة بوجه عام. وإذا كان ثمة  
استثناء كما نجده عند الخنساء  
قديمًا فإنه لا ينفي القاعدة بل  
يؤكدّها. ولا ترجع هذه الظاهرة إلى  
نقص بالفطرة والطبيعة في موهبة  
المرأة بالقياس إلى الرجل كما يرى  
العقاد، وإنما إلى الإرث الاجتماعي  
التاريخي الطويل الذي حجبها عن  
عالم الإبداع، إذ وقف طاقاتها على  
أداء رسالة عليا مقدسة زودها  
بسرّها الخالق الأعظم حين قضى أن  
يستخلف الإنسان في الأرض، فأبدع  
ما أبدع من فنون وآداب قامت بها  
الحضارات على تعاقب العصور،  
ووقفت خلف كل شاعر في الأغلب  
الأعم امرأة تلوذ بمنطقة الظل،  
ولكنها تعلق في عنقه تميمة تمنحه  
الضوء والحرارة وتعينه على  
مقاومة العواصف.

# حنّة القرني

في ديوانها (مدّ حدائق الذهب)

بقلم: الدكتور حسن فتح الباب

(1)



والاقتراب الحثيث من حافة دائرة الاكتمال التي توشك أن تبلغها بعد أن تتخلص من بقايا عثرات البدايات كما سنشير إليها في هذه الدراسة.

### الانتماء إلى المذهب التعبيري:

إذا جاز لنا أن نستعير المصطلحات النظرية التي تتناول فن التصوير (الرسم التشكيلي) من حيث تصنيفه في عدة مدارس أو اتجاهات فنية أهمها الكلاسيكية والرومانتيكية والتعبيرية والسيربالية، فإنه يمكن القول إن جنة القريني تنتمي إلى مدرسة الشعر التعبيري، ذلك أنها تغترف في رؤيتها للعالم وللحياة وللإنسان والموجودات بأنواعها من معين الخارج منعكسا على داخلها، وبعبارة أخرى فإن صور الأشياء والكائنات المحيطة بها وما بينها من علاقات تنشئ حوارات صامتة أو جهرية أو أحداث تنسكب على مرآة نفس الشاعرة، هذه النفس التي يترسب فيها وينبتق منها عالم من الذكريات والأحلام والرؤى الكامنة فيما وراء الوعي ومن الأفكار والتأملات الواعية، فتخرجها في بنية وتشكيلات شعرية جمالية.

ويعد من قبيل التبسيط الذي يفتقد الدقة والعمق القول بأن هذه الشاعرة الموهوبة شاعرة رومانسية بالمعنى الشائع وإن كانت تستخدم كثيرا من مفردات المدرسة الرومانسية وتستقي من ينبوعها أخيلة وصورا كلية وجزئية. ذلك لأن رواد هذه المدرسة وأبناءها يستمدون وحيتهم من الطبيعة المجردة ومما وراء الطبيعة وهو العالم الميتافيزيقي، في حين أن شاعرتنا تستقي مادتها غالبا من نبع الواقع الإنساني، ثم

هكذا لم يضم ديوان شعرنا العربي خلال حقبة استغرقت خمسة عشر قرنا غير أسماء معدودات لشاعرات مجيدات ذائعات الصيت وإن تفاوتن في المستوى، هن الخنساء، وليلى الأخيلية، والسيدة سكينة ابنة الإمام الحسين فيما روى عنها من شعر قليل، والشاعرة الأندلسية حسانة التميمية، ورويت عن ولادة بنت المستكفي صاحبة ابن زيدون مقاطع شعرية، وضم كتاب الأغاني للأصفهاني مقطوعات شعرية لطائفة من الجواري، فإذا انتقلنا إلى العصور الحديثة وجدنا عائشة التيمورية بمصر في القرن الماضي. وفي الأربعينيات من القرن الراهن قاسمت المرأة الرجل مساحة من الساحة الأدبية للشعر الحديث وخاصة شعر التفعيلة، فأورقت حديقة الشعر بنازك الملائكة وفدوى طوقان وملك عبد العزيز وعزيزة هارون وسلمى الخضراء الجيوسي ونور نافع من جيل الستينيات، ووفاء جدي من جيل السبعينيات في مصر، ومن بعدهما إيمان بكري.

وإن كانت الأخيرة قد شغلت الآن عن الشعر بالترجمة والبحث - ومن الغبن أن نتجاهل شاعرة مصرية من جيل الرواد هي جليلة رضا التي مازالت تقدم قصائد من الشعر الغنائي التقليدي تحظى بتقدير فريق من النقاد (١). وغني عن القول إننا نستبعد هنا ذكر من يصفن ما يطلق عليه القصيدة النثرية وهن عديدات.

ومن الجيل المعاصر نبغت من مبدعات الحداثة الشعرية جنة القريني الشاعرة الكويتية التي بدأت واهنة الخطى متعثرة أحيانا وذلك في أوائل السبعينيات، وبفضل الموهبة والمثابرة رأيناها - قبيل اكتمال هذا العقد دورته - وقد شرع عودها الشعري الغض في الاستواء

تعيده خلقاً آخر بعد صهره في بوتقة أحاسيسها وتصوراتها. ومن ثم يصدق عليها ما يصدق على التعبيريين كما أسلفنا.

على أنها تقترب من الرؤية الرومانسية بشجاها ونظرتها المثالية الملتاعة للحياة والوجود، وبعدم التقاطها أحيانا صوت الخير المضيء في فضاء أعماق الإنسان، وقدرته على مقاومة الشر والكفاح في سبيل أن تكون الحياة أجمل وأفضل مهما كانت التضحيات. وهذا الاقتراب ناشئ عن النظرة الذاتية وشدة الحساسية في استقبال الشدائد، ومن ثم تنعكس الحالة الوجدانية الشجية على الطبيعة والأحياء والجمادات وتختفي الحقائق الموضوعية لتحل محلها الأوهام. ولا شك أن النظرة الكلية الشاملة التي تستوعب جوهر الواقع وحركة التاريخ والمصير البشري من شأنها أن يكون لصاحبها موقف إنساني نضالي قيمته أصالة الخاصة ويبشر بالغد حتى لا تستكين الجموع العانية، ويؤازر العناصر الإيجابية في الحياة، ويكون الشعار الذي يتبناه ويحققه قول ناظم حكمت: «إذا لم أحترق أنا، إذا لم تحترق أنت، إذا لم نحترق نحن، فمن ذا الذي يبدد الظلام».

غير أن الواقع المعيش المجدد فيما هو محسوس وملمس لا متخيل وهمي يوجه نظرات الشاعرة كلما استطاعت الخروج من الأزمات الذاتية إلى شيء من التناؤل بانتصار الحرية والحق والعدل وانحسار كل ما هو مضاد لمسيرة التقدم البشري. فتمجد - في ضوء هذه النظرات الواقعية - المحاربين الشرفاء والأبطال الشهداء وسائر المدافعين عن حقوق الإنسان. ولا ريب أنها في الطريق إلى هذه الغاية التي حققها كبار الشعراء الذين

يشع فنههم بالجواهر الإنسانية، فهي مازالت في ربيع العمر، وينتظرها مستقبل أكثر غنى ورحابة وعمقا في الوعي المعرفي الفلسفي بالصراع بين النقائص وحتمية غلبة العناصر النامية على العناصر المتخلفة. وإنها لواعدة بذلك وسوف تزيدها التجارب قدرة على مواجهة الضعف الإنساني وتحدي الواقع الرديء المفروض. وليس أدل على صحة هذه البشارة من انفساح مساحة كبيرة من ديوانها لقضايا وطنها وأمتها واستلهاهما تراثنا في جوانبه الوضيئة كما سنتبين في تحليل إبداعها التعبيري في القضايا ذات المضمون الوطني والمضمون القومي.

### معرف الهموم الذاتية:

إذا خرجنا من دائرة التنظير إلى التطبيق بحثاً عن شواهد العزف على وتر منفرد في بنية النص ودلالاته، تبينت لنا رؤيتها النابعة من عالمها الداخلي واستغراقها في هواجسها التي تشبه الكوابيس أحيانا، منفصلة بذلك عن حركة الحياة الخارجية، مفعمة بالحزن الذي يبلغ حد المرارة والإحباط. ولا غرابة في هذا، وإن دعونا إلى قهر القهر النفسي وتجاوز الجراح أو تضميمها بالمقاومة والأمل. ذلك أن جنة القريني نموذج قوي الحضور في تعبيره عن هموم الشباب العربي في عصرنا هذا، فهي بنت جيلها المعذب الرافض التكيف بالمجتمع القاسي رفضاً انفعالياً سوداويًا والعاجز عن التكيف بالزمن الجهم الحاضر وعن استشراق الأمل في شمس غد لا بد أن تأتي، وإدراك أن أحلك الساعات هي التي تسبق الفجر. إنه جيل الانتصارات القليلة والنكسات الكثيرة، ووقع الأحلام المجهضة أعمق من وقع

بوارق الحقائق التاريخية.

ولما كانت شاعرتنا في فورة العاطفة المضطربة في نفوس الشباب - ومن شأن أبناء هذه السن المبكرة أن يتعجلوا اجتناء الثمرة الطيبة فيصابوا باليأس إذا افتقدوها - فإن ذائقته الشعرية تنضح مرارة وتعكس نبرتها روح السأم والاغتراب والسخط على التناقض بين الواقع وبين المثال. وينبئنا قاموسها الشعري في القصائد الذاتية الغنائية أن المفردات الغالبة عليه هي الحزن والقلق والغربة ومشقات كل منها أو مرادفاتها، إذ نجد هذه المفردات في مستهل القصيدة أو في تضاعيفها. ولا نفاجاً إذا وجدناها في الختام، بل إننا نجد لفظ الظلمة أو وصفاً أو تابعا له في نقيضه وهو الضوء، إذ تضيف كلمة (جَنَحَ) إليه وهي التي تقرن بالليل فنقول جنح الليل بمعنى طائفة منه. ويكفي أن نجدها تكرر لفظة الحزن مفردة وجمعا ومرادفها الأسى في قصيدة واحدة وهي (انتصار الحالم) التي استوحيتها من صنعاء، فكأنها لم تحتقب إلا هذا الإحساس في رحلتها فألحت عليه إلحاحا يشف بل يفصح عن مكنونها:

أهدد سورة الوحده

وأطفىء جمره الأحران

.....

خذي يا رفوف النور

فالأيام تحمل لي

حقائب حزنها المجذور

تسبقها دروب الدمع

.....

تراقب جنح ضوء مس طيف الفجر

تبحث عن ملامح نسمة

عن ريش حرف

لم يبلله الأسى المفجوع (٢)

وقد تستخدم لفظ الفرحة ولكنها تحولها إلى عكسها وهو الحزن كما نرى في المقطع الآتي من نفس القصيدة:  
أجن بصخرة سفحت عليها  
نفحة الرؤيا بوادي «ظهر»  
عمر الفرحة المحروقة الأجفان

فهذا النعت (محروقة الأجفان) يضيء على المنعوت وهو الفرحة دلالة الأسى. والوحدة والسأم قرينان في النفس المرهقة المكبلة بقيود المجتمع القاسي والواقع الذي ينوء بكله الكئيب على الصدور المتطلعة إلى إشراقة شعاع ضوئي في كهف العتمة والمتشوقة إلى انبثاق عالم جديد، عالم أوحده، عالم إنسان لا يستغل من أخيه الإنسان ولا يستبعد، عالم شعب عربي صغير يتركه إخوته الكبار نهبا لبرائن عدو رجيح ويحولونه إلى نسي منسى. ومن مزيج هذه الهموم الذاتية والعامة تورى الشاعرة الرماد الخابي بين الضلوع وتشعل شمعة إبداعها فتسيل قطرات حزينة. وهكذا تتردد في غضون قصائدها كلمات السأم والقلق والاغتراب ومرادفاتها ونعوتها معبرة عن الحيرة والاضطراب ملونة بالقتام، جنباً إلى جنب مع كلمات الوحدة والحزن والألم والجرح والدمع حتى أنها تتحول إلى معزوفة مأساوية متناغمة الألحان والأصدا:

تعاتبني السماء هنا

على حزني.. على ألمي

على سأم اغتراب الروح

لا تدري بأني بنت حزن الشرق



العابر وسيارة قلقها، سراب الصحراء  
وسراب الأيام، النوارس التي تعلق وتنأى  
وذرى الآمال المتكسرة:

بنت الدمع يحرق وجنة الصحراء  
بنت الجرح يرحم في الخليج نزيغه  
الفوار

...

يستيقظ صبح مجهول  
كمئات صباحات مرت  
يثب المشوار اليومي  
من نوم فزع  
يتمطى مشتعلا بالسأم المجتر

تعاتبني مروج العطر بين ضبابية  
الأفاق  
كيف أزورها، والحزن محتشد  
بعيني وحدتي الصماء

تداخل العالمين الخارجي والنفسي:

الساعة يعلنها المذيع  
لنشرة حزن يومية  
تتخثر فوق جبين الصبح  
ضبابية دم

إذا كان الحزن ينيخ بكله على صدر  
العالم كله في مرايا أحاسيسها، ويغطي  
حتى ينز في صدرها دما وفي أفقها  
صورة ضبابية متخثرة، فإن رفيقه الملل  
يتحول بدوره إلى شبح كابوسي يومي مفزع  
كما نجدها في قصيدتها الرفيعة المستوى  
الفني والبالغة الرهافة الوجدانية (مشوار)  
ذات النفس الملتهب التهاب الطقس الصيفي  
القائظ حولها والنبرة المتوترة الثائرة، وهي  
نص نموذجي للأسلوب التعبيري، إذ  
تستمد الشاعرة صورها من العالم  
الخارجي المتمثل في الطقس المشار إليه وفي  
الشارع ودقات الساعة في المذيع، وركب  
السيارات والجسور وأضواء إشارات  
المرور، وغير ذلك مما تقع عليه عيناها كل  
صبيحة في مشوارها اليومي الممل الرتيب،  
وهذا العالم المواسم الصاخب يشمل أيضا  
بيتها الذي نراه امتدادا لحركة الشارع، إذ  
يحول الأطفال وداعته وسكونه إلى جلبة  
وضوء.

إن لفظي الحزن والسأم من أثر الوحدة  
والشعور بالاغتراب رديفان في شعر جنة  
القريني لأنها تعايشهما بل تتنفسهما أثناء  
الليل وأطراف النهار، هما مشوارها  
اليومي على حد تعبيرها، فهما يختلفان عن  
شجي الرومانسيين الرهيف الشفيف  
الذي يتسم به شعراء البحيرة الإنجليز  
شيلي وكيثس ووردزورث لأنهما غائران  
في قراراتها، في روحها الشرقية، ومن ثم  
نجد كلمة (روح) شائعة في قصائدها،  
وأحد المفاتيح أو الدلالات التي تفضي بنا  
إلى عالمها في رحلة الكشف النقدي:

دخان من سفوح الروح.. يعلو  
نحو سقف الغرفة المطلى بالوحشة

ويتوازى أو يتداخل هذا العالم مع  
عالمها النفسي: دروب المدينة ودروب  
القلب، سرادق الشكوى، الجسور وأعمدة  
المرور وأنفاق الصبر، ركب السيارات

أحبك همسة في الصباح  
تحيي في روحا هدها الإعياء

....

سأبقى بانتظار الريح  
تعزف رقصة الوديان  
تحمل روعي العطشى

....

وتسرى في حنايا الكون أصداء  
لها في الروح أبعاد شعاعية

وتغفينا جنة القريني من استعراض  
الدلالات اللفظية المعجمية لمأساة روحها  
المنزوفة القرار شجى وحيرة واكتئابا  
بالإفصاح عن دخيلتها منذ الصفحة  
الأولى من كتابها الشاعر بقصيدتها  
البلورية الشائقة التي تستهل بها نشيدها  
السيمفوني اللاعج، وهي قصيدة  
(التوأم) إحدى روائع الديوان:

تحمل كل خصائص الشاعرة الأسلوبية  
ودلالاتها النفسية.

بيد أنه لا ينبغي لنا أن نقطع بأن هذا  
الشعور المأساوي هو أول المطاف وآخر  
الرحلة، فهي تشقى حين تحس به  
يسحب ظله على العالم كله حوله وفي  
نفسها حتى يكاد يعزلها عن الحياة  
والأحياء، ويحول بينها وبين ارتياد  
جناحيها لآفاق الرحبة، ويحرمها من  
التمتع بمباهج الدنيا وتجليات الطبيعة،  
تلك التي تهتف بها: كيف تغمضين عيني  
قلبك وبصرك عن كل هذه المجال  
الساحرة؟ لم لا تشاركينني فرحة أعياد  
الربيع؟ الكون جميل ما أحلى يا  
شاعرتي، فلتجردني من أردية الحزن  
واللوعة وتستبدلي بها ثوب المرح  
وتملأي الدنيا غناء، وتطلقني ملء  
صدرك ضحكات الشباب الممراح:

تعاتبني مروج العطر

بين ضبابية الآفاق

كيف أزورها، والحزن محتشدا

بعيني وحدتي الصماء

وكيف يظل بحر الدمع

مصطخبا بقلبي، والجنان هنا

تضم وجودي الظلمآن للأنسام

صافية

تفقسها مياه النور

كونان من غرابة  
جننا معا

من فورة السكون

من تفجر البروق

كونان من تمرّد

تفرد

توجد

كأبة

تضج في العروق

أنا وظل توأم لي

اسمه:

القلق

وإن شقاءها بهذا الشعور بالحزن  
الممض والعجز عن التجاوب مع الطبيعة  
الباسمة الثغر والباعة على حب الحياة  
ليدفعها إلى التمرد عليه ومحاولة الفكك  
من أغلاله، فنراها تطارد اليأس وتجاهد  
نفسها على الاصطبار. ومن ثم تردد كلمة

فهذه القصيدة النموذجية، في إطارها  
الحديث وتشكيلاتها الصورية، ونغمها  
المقطع ونسيجها اللغوي، تعبر عن كونين  
من آلام وثورة اتحدا في بنية عضوية

الصبر كأنها عودة تستعين بها على بث  
القوة في نفسها وشحد القدرة على مقاومة  
الغرق في بحر الأحزان ومحيط الخوف  
والوحشة طبقا لوصفها همومها  
المصطخبة الأمواج، واختراق نفق الأنين،  
وكسر صخرة الأوهام:

وتفتح — ريبة إذ ذاك — ألاحظا من  
الدهشة:

أحقا قد غدت دنياي بستانا من  
السحر

وزالت من نخيل الغربية الوحشة  
ومدت في الفضاء يدين من خوف  
ومن حيرة  
وضمت قامة تنزو بها الآلام  
والثورة

وصاحت: من؟  
فجاء الصوت إعصارا من الأشواق  
علويا:

أنا أماء جئت الآن  
لا وهما خرافيا  
أنا قد جئت مجتازا  
محيط الذل... والعزلة

ومن أبرز الخواص الأسلوبية للشاعرة  
كثرة استعمالها اسمين متقابلين أو  
متلاقين بالتواتر أو التضاد في  
مفهوميهما، وقد يردان في صيغة المضاف  
والمضاف إليه مثل ضجيج السكون، أو  
يردان منفصلين مثل الحزن والحلم،  
ومثل فورة السكون وتدفق البروق.  
والصيغة الأولى هي الأكثر استعمالا في  
نصوص الديوان. فمثلا شاعت لفظة  
الحزن مفردة وجمعا ومرادفاتهما ماثلتها  
في هذا الشبوع بل زادت عنها لفظة الحلم  
ومشتقاتها. وقد اتخذتها الشاعرة جزءا  
من عنوان في صيغة المضاف في قصيدتها  
(انتظار الحلم) و(إلى جبران الحلم)،

ولف الصمت مزمار الشجي الخفاق  
في صوتي  
وجنح من شحوب الريح  
يدفعني إلى الأعماق  
إلى نفق الأنين  
وصخرة الأوهام  
في صدر الأسى الدفاق

وقد تهدد إشراقة الصباح ونسماته  
شجونها وعذاباتها فينبعث الصبر ترياقا  
شافيا لسورة مواجدها، ولكنها تخسر  
معركتها حين يختل الميزان، فتثقل  
الأحزان ويعز الصبر ونلمس ذلك في  
قصيدتها (مشوار):

تركض أسماء.. أحياء  
وبيوت تنأى وتغيب  
وجسور يرقص فيها اللون  
وأخرى في النار تذوب  
أشجار شحبت من ظمأ  
أعشاب سخبت من حمأ  
نضرتها في رمل سعار  
درب في قلبي يتلوى  
مخنوق في أنفاق الصبر (٣)

كما نلمسه في قصيدتها (فرحة



وصورت لنا حياتها بأنها رحلة بحث  
دائب عن حلم تدفئ به قشعريرة وحدتها  
وأساها، وتقر به عيناها، وذلك في  
قصيدتها (مشوار):

أبحث عن ركن

مزروع في أقصى بستان للفجر

أبحث عن ظل هفهاف

منعق من أحداق الأسر

أبحث عن نعمة إغفاء..

عن حلم

وتكرارها عبارة (أبحث عن) دليل بين  
على الرغبة الملحة والإيحاء الذاتي لتحقيق  
الأمل وانتظار الفجر مهما طال الليل.  
وقصيدة (انتظار الحلم) أكثر قصائد  
الديوان حفا بازدواجية أو ثنائية الحزن  
والحلم:

سأبقى بانتظار الريح تعزف رقصة

الوديان

تحمل روعي العطشى

إلى ينبوع ذكرى نسمة داخت

بوعد الحلم

في «عمران»

إنها تتشبث بالأمل كالغريق، والحلم  
هو هذا الأمل، فكأنما أرادت أن تحوله إلى  
واقع تعيشه بديلاً من الواقع الخارجي  
الذي ترفضه والواقع النفسي الذي تنوء  
به. لقد تحول كل حرف في كتابها النفسي  
وفي قصيدها إلى أسى مجسد ومتخيل  
معاً، وهي تراه ريشاً مخضلاً بدمع  
الحزن، والحلم هو النسمة التي تروى  
غليها، والشعاع الفجري الذي يبدد شيئاً  
من ظلماتها:

خذي يا رفوف النور

فالأيام تحمل لي

حقائب حزنها المجذور

تسبقها دروب الدمع

تدفعها مراكب وجدها المأسور

تلقيها على الرمل الممدد

فوق زند شواطئ الغربية

تراقب جنح ضوء مس طيف الفجر

تبحث عن ملامح نسمة

عن ريش حرف

لم يبيله الأسى المنقوع

في الوجدان

وهي في رحلتها إلى صنعاء تستشعر  
النشوة تتسلل إلى روحها المتأعة،  
وخلاياها تتفتح بأنامل نسائم الطبيعة  
الرقيقة التي تلاعب الأغصان والأزهار  
والثمار وتلاعب شعرها ووجهها، فتأنس  
بعد وحشة، ويعاودها الأمل الضائع  
والحلم الجميل، فتري في الدوحة - التي  
تزدهو مزدهرة الفروع مشرئبة للضياء  
والسما - آمالها، وفي رفرفة الطيور  
حولها أحلامها وقد تحولت إلى أطياف  
مجنحة، فتتهف جذلي متهللة، مناشدة  
الجمال الكوني حولها أن يهبها من لدنه  
رحمة، ويسكب على نفسها قطرات من  
نهر العذب:

خذي يا دوحة الآمال

خذي يا ذرى تلتف حول جبينها

الآزال

إلى فيء انتظار حمائم الأحلام

إلى واحات ظل الشمس النديان

إلى لحن السنا، المعشوشب الأصدا

إلى غيم المنى المخضر

في «خولان»

إلى أحلى هوى

مادت به.. صنعاء

ومثلما يتبع الحزن السأم واليأس

(٤)، فإن الحلم (٥) المنشود يصحبه

الشوق والعطش. فلا عجب أن تلتقي

بهذين اللفظين مهموسين أو جهيرين

يتكرران في شعر جنة القريني ولا سيما

أولهما. ويبلغ ذلك حد الإعلان عنه في

يا مطر البهجة يشربني عطش  
الأحداق  
يا عطشا أبدى الشكوى إني.. أشتاق  
أشتاق، ولكن

....

ما جدوى ديم الأشواق؟؟

ومن الملحوظ أن العطش في هذه  
القصيدة وغيرها مرادف للشوق، ومن ثم  
تكرر لفظته، وتستعمله كمعادل للرغبة في  
الانعتاق من أسر عالمها الداخلي الحزين  
والانطلاق إلى عالم الإشراق. فثنائية  
الشوق والعطش تقابل بالتوازي توأمية  
روح الشاعرة مع القلق في القصيدة  
الافتتاحية للديوان، وتواجه بالتضاد  
ثنائية الشجن والألم. وتتبدى متوالية  
الشوق في قصيدة أخرى هي (صنعاء  
القلب):

يحار الدمع منذ رأى جبال الشوق  
تغزل من ضباب الفجر شمالا  
ينثر (الكاذب) في أطرافه الأشداء  
يحار الدمع  
ينسائي على درب اشتياق الروح  
وجد الكوكب الغافي  
بجفن نسائم الأنداء

...

تثير الرغبة المجنونة الحمقاء  
في لثم الضياء الماطر المشتاق  
في عينيك

...

وأخشى لحظة التوديع  
أخشى غفلة الأشياء  
وأخشى كُفر عَمِّ الوحدة الآتي  
لذاك يحار في عيني  
دمع الخوف... والأشواق

فهنا أيضا تتكرر كلمة الشوق مفردة  
وجمعاً، مصدراً ونعتاً، أربع مرات، مثل  
هذه القصيدة في ذلك مثل سابقتها (دفقة

عنوان قصيدة (الشوق المقاتل) وإن كانت  
مرثية لشهيد في سبيل الوطن، فهي تعلن  
الشوق حرباً على سكون الشجى وعلى  
استبداد الأحزان، وتتذرع به درعاً تقاوم  
سيف هذا السكون المميت أو ضجيج  
العاتى. كما تجعله عنواناً أيضاً لقصيدتها  
(دفقة أشواق)، فالحزن والآلام عندها  
ثورة سوداء، والأشواق ومرادفاتهما  
وتوابعهما من عطش ومن أمنيات وأحلام  
ثورة بيضاء، إنه الصراع نفسياً بينهما،  
وإنه اللعب فنياً على وتر هذا التناقض أو  
التقابل والمواجهة. فالتضاد جلي بين الحلم  
وبين الوهم، وعلى غرارهِ وبصورة لا تقل  
أثراً، بين القنوط وبين الصبر، بين الظلمة  
وبين الإشراق.

هكذا تنتقل الشاعرة من الكمد المكبوت  
إلى الأشواق الأثيرية في رحلتها السرمدية،  
مراوحة ومفارقة بينهما، وتنتقل من  
سفينة الأحزان إلى شواطئ الحلم  
والأشواق الطليقة في لهاث مستعر حتى  
أنها تصف أشواقها العارمة بالجنون. وفي  
قصيدتها (دفقة أشواق) - وهي من  
قصائد البدايات وينسحب عليها في  
الصياغة ظل نزار قباني في قصيدته  
(قارئة الفنجان) انسحاباً يكاد يمحو  
شخصيتها الفنية لولا أنها تعكس وجدها  
اللافح(٦) - ويتوالى ذكر الشوق فعلاً  
واسماً ومفرداً وجمعاً حتى تكرر خمس  
مرات في هذه القصيدة:

أشتاق إليك ولكني..

أطوي الأشواق

ويغور هواك بأعماق القلب التواق  
أو تعلم ما يعني عندي صخب  
الأعماق؟

يا قمر الغربية في ليل الوله الدفاق  
يا بحر الألق المتهادي  
عبر الأفاق

في «صعده»

....

أجن بخمرة الأنداء  
تفضض ورد لفح الحب  
تسكب عطره الوهاج  
في وجه النداء الصب  
في «قرية»

....

خذييني يا رفوف النور

....

تراقب جنح ضوء مس طيف الفجر

....

خذييني دوحة الآمال

إلى لحن السنا المعشوشب الأصدا

وتطابق الأعماق عند الشاعرة الآفاق،  
فالأولى دالة على أزمة الذات في سجن  
الأحزان والآلام، والثانية دالة على التماس  
النجاة في السموات العلا للآمال  
والأحلام. كما أن الآفاق رمز لاتساع  
المدى كتنقيض لامتداد مساحة الشجي،  
والضياء الذي يغمر الأرض والسماء رمز  
الانطلاق المنشود. ومن ثم تكرر كلمة  
(المدى) (٧) إلى جانب كلمة الآفاق  
ومترادفات (المدى) في صيغة الفعل الماضي  
والفعل المضارع مثل (تنامي) و(يمتد)  
و(طمى) و(تمطي). ونجد هذه جميعا في  
قصيدة واحدة هي (ملف الموظف ١٠٢):

أشعل «السيجارة» الأولى

بوجه الساعة الثامنة الصبح،

دخان من سفوح الروح.. يعلو

نحو سقف الغرفة المطلى بالوحشة

يمتد كأغصان الخريف

مكتب غص بأوراق

تنامي فوقها لأي الحروف

....

لوحة صامته

ران عليها من ضباب اليأس

أشواق) في انسكاب هذا الشعور وتدفقه.  
كما تتكرر مرتين في بضعة أبيات من  
قصيدة (انتظار الحلم) مفردة ثم جمعا،  
ويرادفهما العطش في هيئة النعت المؤنث:

سأبقى بانتظار الغيم

يحضن لحن صمت الشوق في

«كحلان»

سأبقى بانتظار الريح تعزف رقصة

الوديان

تحمل روعي العطشى

إلى ينبوع ذكرى نسمة داخت

بوعد الحلم

في «عمران»

بمشوار

يزف الغيب في أشواقه الأعياد

ومن ملامح معجم المفردات الشائعة في  
شعر جنة القريني أيضا ترديد لفظ النور  
ومترادفاته من سنا وإشراق وغيرهما  
كقرين للأمل والحلم والشوق ونقيض  
لقتامة الحزن واليأس. ففي قصيدة  
واحدة هي (في ذرى الأوراس) نلاحظ  
ذكر كلمات الشمس والظلمة والسنا  
والسني والأنوار في سطور متتابعة،  
والسياق خاص بتحرر الجزائر من الليل  
الاستعماري:

وجئت هنا لكي أشكو

لشمس ذاقت الظلمة

سنيئا قبل أن تولد

ومن فمها السني

تشعشع الأنوار

وتظل قصيدة (انتظار الحلم)

نموذجية في دلالة تكرار الألفاظ التي  
تكون مفردات قاموس الشاعرة، ففيها  
يتردد لفظ النور ومترادفاته (الضياء،  
الضوء السنا) ونوعته:

خذييني يا دنى الألوان

لأعبر فوق خلجان الضياء الغض



قلب مفعم بالموج

مصلوب على جذع اللهب

نخلة غرقى بموج القلب

والسعف الذي امتد جسورا

يفرق الآن

بفيض الجذب

في فصل طمت بيداء عتم في مداه

....

ينفث الحشرات

بركانا تمطى

....

«لا مكان ها هنا

أسرع،

فقد ضاق المدى»

ولما كان الصدى فرعا من شجرة المدى

بجامع امتداد المسافة، فإنه يتردد في

قصائد الشاعرة. وهكذا يتتابع المقطع

السابق:

تصرخ الجدران

يهتز الدخان

كاشفا وجه الصدى:

«لا مكان، لا مكان، لا مكان»

كما أن الأمواج لها نفس الدلالة وهي

الامتداد والاندياح إلى المدى البعيد، وإذا

كانت ترتطم بالشيطان فتتكسر فإن الدلالة

التي يمكن استكشافها من ذلك هو

مشابقتها لآمال الشاعرة التي تمتد بعيدا

ولا تتحقق، فضلا عما توحى به الأمواج

من اضطراب وجيشان. وسوف نورد

النصوص التي تحمل هذه الدلالة حين

نتناول مصادر جنة القريني الثقافية.

ومن نماذج تكرار المدى والصدى

والآفاق والتمطي بمعنى الانتشار وملء

المسافات كألفاظ موحية بالمعنى المشار

إليه، وهو الامتداد والاتساع، هذا البيت

المعبر من قصيدة (صنعاء القلب):

أحبك، للمدى أشكو

وللآفاق والأفياء

وهذا البيت الرقراق من قصيدة (فرحة

الأرض):

سحائب من طيور الحب

تسبح في مدى ألقى

وقد استهلكت الشاعرة قصيدتها تلك

بفعل (تمطى) واستعملته مرة أخرى بعد

المطلع:

تمطت في محاجرها

رؤى شرقية الألوان سحرية

يفجر عطرها ضوءا

وينثر في الدنى أعياد حرية

تمطت من محاجرها

سحائب من طيور الحب.. (إلى آخر

البيت)

(الهجرة إلى الأعماق) في ضوء

العلاقة بين البنية والدلالة

يجمل بنا بعد أن استشهدنا بنصوص

متفرقة من أبيات أو مقاطع باستثناء

قصيدة قصيرة واحدة أن نحلل

قصيدة مطولة هي (الهجرة إلى الأعماق)

تحليلا يقوم على أساس البحث في مدى

توافر الوحدة العضوية والنمو

(التطور) في الصور والبنية الدلالية بما

يساوق الذبذبات (التوترات النفسية).

وقد اخترنا هذه القصيدة لغناها بالدلالات

التي سبقت الإشارة إليها. وفي هذا

التحليل نفصل ما سبق أن أجملناه.

ويسترعي نظر الباحث بادئ ذي بدء

أن القصيدة زاخرة بقدر وافر من مفردات

العالم النفسي للشاعرة من حزن وشرور

وضياع، ومن حلم وشوق إلى آخر ما

عرفناه من هذه المفردات، وكلها تنبع من

معين الاغتراب، بل إن عنوان القصيدة

نفسه يعني الانكفاء على الذات من جراء

فلماذا يغالبك الضعف؟ فاستعيني  
بالصبر وقاومي عضة أنياب الجرح لعلك  
تقيئين إلى هداة الروح وتظفرين  
بالسلوان:

### حملتها

كل أحلام الغد الثائر

والفكر المكابر

والأمانى الخضر في الوجد المسافر

ترشف الأحران

تمتص الجراح

ويتتابع النغم في إيقاع متهاد وشاعري  
كانه زقزقة الأطفال ورفرفة الأطياف، فإذا  
بالطبيعة التي طالما هدهدت شجون  
الرومانسيين وشفقت بعض جراحهم  
تتجلى لها في أبهى حللها، وإذا هي تسفر  
عن كنزها الروحي الخبىء، وتفجر  
ينابيعها المطمورة تحت ركام الهموم،  
فترسم لنا لوحة بهيجة موشاة من  
عناصر طبيعية ساحرة تصورها وهي  
تبثّر في مهب الريح أوراق الضياع،  
وتللمن نثار زهرات الأمل التي كادت  
تذوى، مستمسكة بالعروة الوثقى: أن  
الحياة جميلة، وتكاد أن تهتف مع إيليا  
أبي ماضي: (كن جميلاً ترى الوجود  
جميلاً). فتغدو متسامية على البلوى،  
راغبة في استمرار العيش والبحث - دون  
كلال أو ملال - عن الزمن الرغد المفقود

حملتها للهدى الأسنى

أراجيح الشرود

وائتلاف البسمة الوسنى بدمع

الظل

في الصبح الوليد

لسماوات بها تعدو فراشات حرير

ودويلات أقاح

وعبير..

هكذا ذابت الحدود والقيود، ومنحت  
الشاعرة نفسها للطبيعة الأم التي حنت

النفور من الواقع الخارجي ومحاولة  
هجره أو الفرار منه، وما ينشأ عن ذلك  
من شعور مريب بالغربة محمول على  
أجنحة الأشجان تارة وعلى أجنحة الحلم  
والتوق إلى التحرر من العذابات تارة  
أخرى.

وتنعكس ظاهرة القلق والتوتر على  
البناء العضوي والنغمي للقصيدة  
فالمقطع الأول لحن تعبيرى وثيد غائر  
مؤثر يعبر - في أنفاس واهنة من عمق  
الجرح - عن معاناة الألم كأنه ترجيع أنين  
؟؟ من بعيد، وينتهي بمجاهدة النفس على  
الصبر الجميل:

حملتها في احتضار الليل أنفاس

الرياح

واغتراب اللحظة الطفلة في تيه

الأسى

تسكب الآهة

تجتز النواح

ترتدي الوحدة

تحبو وجلا فوق عصير الشدو

تسقيها عصير الصبر

أجفان الصباح

وينساب المقطع الثانى - في نبرة أعلى  
قليلاً - تنويعاً على لحن المقطع الأول، إذ  
ينبعث فيه من رهق الشجى طيف أمل  
وضيء، في وهن، تتشبث فيه الشاعرة  
بأنفاس الحياة للخروج من وهدة اليأس،  
وتلوذ بقوة الفكر الرافض للاستسلام  
حتى لا تغوص في غيابة جب الضياع وتيه  
العدمية، وهي التي تدرك أن الحياة  
رسالة وجهاد، وأنها تستحق أن تعاش،  
وأن الضراء والسراء قدر مقدور، وعليها  
أن نسعد بالثانية ونعمل على امتصاص  
الأولى حتى لا تعوق مسيرتنا إلى الأمام.

وكان الشاعرة تناجي نفسها: أنت  
تملكين الحلم بالغد وتملكين الفكر الأبى،

أحضانها على ضفاف الخليج. أضف إلى ذلك ملاءمة الدال وهو البحر الصاحب للمدلول وهو الانفعال المضطرب اللاهب.

ويدل على وحدة الدلالة بين هذا المقطع والمقطعين الأول والثاني تماثل الفكرة والإحساس المندمجين وذلك في ختام المقطع، وليس هذا التماثل مقصورا على المضمون فحسب، ولكنه يشمل الصيغة البنائية أيضا وهي الجملة الفعلية. بل إننا نجد هذه الصيغة ذاتها في المقطع الثالث وإن أضيف فيه الفعل الماضي إلى الفعل المضارع:

أيهذا الفلك الغارق في موج الضباب  
واصطخاب القلق المغتم شدها،  
واضطراب  
يا قروحا نثها الزيف بأوهام  
السراب..  
يا شرعا يتوارى خلف أغوار  
العذاب..

أيها السادر في العتم  
إلى المجهول.. تجري لاهنا،  
هذه الإغياء يتما واغتراب  
تقطع الآباد، ترجو شاطئاً  
تقفد العمر على كفيه.. تغفو  
تغرق الهم، تذيب الاكتئاب  
ويلاحظ أن كلمتي (المغتم شدها)  
يشوبهما نبو بالنظر إلى غرابتهما وعدم  
انسجامهما مع سائر المفردات، وأن  
الأسماء في عبارة (نثها الزيف بأوهام  
السراب) كلها مترادفات بمعنى واحد  
وكان يكفي أحدها. ولم تسيطر الشاعرة  
على صياغة الجزء الثاني من المقطع فجاء  
تهويما وتكريرا يوقف تنامي النغم  
والبناء الحركي (الدرامي). كما يلاحظ  
استعمال الوحدة العروضية (فاعلاتن)  
كاملة في معظم الأبيات، ومجزوءة دون  
مقتض في بعضها.

عليها حنو المرضعات على الفطيم كما  
تقول شاعرة أندلسية، ومدت لها يد  
الحنان

لتأخذ بيمينها إلى عالم الصفاء والنقاء،  
فإذا هي تسابق الفراشات مرحا وانتشاء  
بعبير الحب الذي يغمر كل الأرجاء أحياء  
وأشياء، وإذا بنا نطالع في شعرها كتاب  
السحر الكوني وقصائده وموشحاته،  
ونطرب فيه لموسيقاها الحاملة وهي  
تحتضن عرائس الطبيعة الراقصات:

وبحيرات  
من الدر النثير  
فطوت كل المفازات التي اشتفت  
رؤاها

واستفزت كل حلم عانق النور  
وأسرى بدجائها  
ومضت تجمع أوراق ضياع  
بعثرتها في جنون الشوق يوما  
فاستحالت شجرا  
وسرت تبحث عن دنيا  
بها تحتضن الآفاق  
أشذاء جناها

والمقطع الرابع حركة متوترة، على  
النقيض من الثالث، فهو عود على بدء، إذ  
جاء على النسق الشعوري للمقطعين  
الأولين، اختلفت الصور كما اختلفت  
درجة الصوت ولكن الدلالة لم تتغير.  
فالنغم حاد مرتفع في هذا المقطع ليكون  
معادلا للإحساس المضطرب، إذ اختارت  
الشاعرة صورة السفينة التي تتقاذفها  
أمواج البحر الهائج الموار وصورة الشراع  
السادر اللاهث خلف المجهول، لتصوير  
نفسها المضطربة الجياشة التائهة  
والتعبير عن الشعور بالاقتراب من الغرق  
والتطلع إلى الخلاص. وهي تردد كلمة  
الموج في هذه القصيدة وغيرها، مما يرجع  
إلى أثر البيئة البحرية التي نشأت في



ولكن النغم ما يلبث أن يتصاعد في المقطع الخامس بعد أن فتر، فتتوالى النداءات صارخة مجاهرة - دونما رغبة - بما تطويه الضلوع من سخط لا على النفس أو على القدر هذه المرة ولكن على الإنسان الآخر. وتمزج الشاعرة بين الألفاظ ذات المدلول الرومانسي كعهدنا بها والألفاظ التي نعرفها في معجم الواقع الاجتماعي والسياسي، مما أضفى على النص قوة ونفاذاً ومسحة جمالية من سمات التجديد والتحديث. ولعل هذا المقطع هو بيت القصيد من حيث القيمة الفنية التي بلغت ذروتها في السطرين الثاني والرابع باستخدام الطباق في الأول والتكرار في الثاني:

يا بلاد الشجن المسموم والحرف  
المطارد

يا سقوطاً يتصاعد  
يا متاه الحلم المطعون والفكر  
المصاب

يا تراباً ضج في أعماقه ذل التراب  
أيها الجرح الذي يقطر عاراً  
هل ترى يسمع من في أذنيه  
لجب البحر  
وإعوال الصحارى؟  
هل ترى يبصر من في مقلتيه  
يسكر الليل بأحزان السحاب؟

ويأتى المقطع الأخير امتداداً موحياً وموجياً للذي قبله، وتستمر صيغة النداء التي تعقبها الصيغة الاستفهامية وإن اختلف طبيعتها الحال من توجه إليهم النداءات، كما يدخل ضمير المتكلم (أنا) لأول مرة إذ تستخدم الشاعرة عادة الفعلين الماضي والمضارع الدالين عليه، ويدلنا هذا الدخول الطارئ على تأكيد حضور الذات ومعاناتها. ويمتزج المخاطب الخارجي بالمخاطب النفسي، لأن

المقام كله تشيع فيه عاطفة مزدوجة هي الثورة والألم. وحبذا لو أن الشاعرة قد أنهت قصيدتها بقولها الضارع الحزين: (هل ترى فيك بذور لم تمت؟ فيك بشائر؟)، فالاستفهام هنا دال على الحيرة والتلف إلى ومضة أمل وهو المعنى الذي تدور حوله القصيدة. أما السطور التي تلي هذه الجملة فهي رغم صياغتها الجيدة وبعض صورها الجميلة من قبيل الزوائد التي لا تثرى ولا تعمق، وتكرار ضمير المتكلم فيها سبع مرات - وقد استعمل من قبل مرتين - اجترار دون ضرورة كما ننتين من النص الذي نوره كاملاً:

يا محيط الخوف والوحشية

يا غيب المخاطر

أنا يا كل العذابات التي قد جذرت

روحي ووجداني

أهاجر

أنا يا حقل الدمى،

زهر بشكواه يجاهر

هل ترى

فيك بذور لم تمت؟

فيك بشائر؟

أنا أسطورة أوجاع

وأكوان مشاعر

أنا غلواء براكين

وشلال مجامر

أنا منذ البدء حرف..دمعة

نبض بعرق الأرض نافر

أنا صوت الألم الخارق أحداث الزمن

أنا لحن الثورة الغائر

في قلب المحن

أنا يا أرض الخرافات زمان سيسافر

أنا من ليك أطلقت وجودي

وإلى حرك أمضي وأهاجر

# ببدي الجيل

## الشاعر المنكود

نبيل سليمان



ARCHIVE

القرن العشرون: علامات الشعر ومفاصل:

في ١٨/١/١٩٨١ توفي الشاعر السوري محمد سليمان الأحمد المعروف ببدي الجيل. وبوفاته لم يبق للكلاسيكية في الشعر العربي غير الشاعر العراقي محمد مهدي الجواهري، إذ كان هذان الشاعران يتنازعا علمها منذ مضى الجيل السابق لهما، وعلى رأسه أحمد شوقي.

استفاقة الأصوات التي تجعر بالكلام  
الموزون المقفى على أنه أصيل الشعر  
وعموده، في ارتهان لكل عتيق، استفاق  
عاريا من الأصالة في سياق السبعينيات  
فصاعدا، وزاد في العفونة عفونة.

ولسوف يسارع بعضهم إلى القرن بين  
ما ساق ويسوق أولاء من عفن المديح وما  
ساق الجواهري والبدوي من مدحات  
خلال عشرات العقود، ولسوف يشخص  
من يشخص في ذلك سمة للشعر  
الكلاسيكي، إلا أن الفارق بين الحب  
والمدحة والعفونة كبير. ولعل في هذا  
الفرق تناقضا آخر - مهما بدا محدودا -

بين البدوي والجواهري، بقدر ما هو  
تناقض كبير بينهما معا وبين  
المستشعرين النهازين الجدد. فحين ساق  
البدوي في فيصل وفي غازي غررا تتدله أو  
تبكي، كان يصدر عن الحب أكثر مما  
يصدر عن الولاء، وكان الارتباط الوثيق  
الذي يعود إلى نشأته ويرسم سيورة  
حياته واختياراته، ولم يكن ذلك البتة لا  
خوفا ولا ملقا. وها هنا يطلع ما يوحد بين  
البدوي والجواهري، وأعني: التصدي  
للطفيان أيا كان، استعماريا أم متجلببا  
بجلباب الدولة (الوطنية) المستقلة. وها  
هنا أيضا يطلع ما يفرق بين هذين  
الشاعرين: كل في منفاه، ولأن هذا المقام  
هو للبدوي، فسوف أتابع في حياته  
وشعره، وحده، هذا التصدي وسواه.

### زمن الطفيان والجحود:

يسومنا الصنم الطاغوي عبادته  
لن تعبد الشام إلا الواحد الأحدا  
وجه الشام الذي رفت بشاشته  
من النعيم، لغير الله ما سجدا

وبقدر ما في سيرة وشعر الجواهري  
والبدوي من التناقض بقدر ما فيهما من  
التقاطع. ولئن كان جلاء ذلك في الشعر  
يقضي موقفا آخر ومقدرة لا يفتقر إليها  
آخرون مثلي، فإنني أسارع إلى ما  
تتناقض به السيرة من الانخراط المديد  
لبدوي الجبل في العمل السياسي ضمن  
الكتلة الوطنية أثناء الاحتلال الفرنسي،  
وفي الحزب الوطني الذي آلت إليه مع  
الاستقلال، وعبر عضوية البرلمان أو  
الوزارة أو المعارضة حتى مشارف  
الوحدة السورية المصرية التي كانت في  
الجمهورية العربية المتحدة عام ١٩٥٨.

أما الجواهري الذي تصدى للإنجليز  
كما تصدى البدوي للفرنسيين - وهذه  
من نقاط التقاطع - فقد كان لانخراطه في  
العمل السياسي غالبا مسار آخر مناقض  
في الانتماء والنشاط السياسي ومحاولاته  
الاجتماعية.

وفي استطراد تفرضه هذه الأيام سوف  
أدعو ما يقاطع بين سيرتي الشاعرين  
بنكد الدهر الذي امتد بالجواهري حتى  
انتزعت منه الجنسية شأن سابقه: زمن  
الملكية: غائب طعمة فرمان وكاظم  
السماوي، ولئن كانت حياة وشعر  
البياتي ترسمان بامتياز سيورة الشعر  
العربي الحديث وتغطيان النصف الثاني  
من هذا القرن، وصولا إلى عتبة المآل  
المأزوم الذي آل إليه هذا الشعر، لئن كان  
ذلك، فإن حياة وشعر بدوي الجبل  
والجواهري ترسمان سيورة الشعر  
العربي الكلاسيكي منذ مطلع هذا القرن  
إلى غروبه، وبخاصة بعد رحيل أمير  
الشعراء وجيله، ووصولا إلى عتبة المآل  
المأزوم الذي آل إليه أيضا هذا الشعر.

وها هنا يتابع الدهر نكده على الشعراء  
والشعر، وبخاصة الكلاسيكي منه، عبر



يلتقي الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي في دمشق، ويكتب قصيدته (يا شاعر التاج) معارضا قصيدة الزهاوي في الرمثية بين الإنجليز والعراقيين وتتالى قصائد البدوي وقد أطلقه يوسف العيسى صاحب ومحرر جريدة ألف باء في المشهد الشعري باللقب الخالد: بدوي الجبل، هكذا جاءت أولا قصيدته التي تستلهم صيام المناضل الايرلندي مارك سوين عن الطعام حتى الموت احتجاجا على وجود الإنجليز في بلاده. وكان البدوي قد نقش على ذراعه في سجن أرواد الوشم التالي: (تذكار السجن الفرنسي). وتلي هذه القصيدة قصيدة (تلك الأقاليم الثلاثة) التي تؤبن المنفلوطي والألوسي في المجمع العلمي العربي في دمشق. وفي المجمع نفسه ينشد الشاعر بعد حين قصيدته (أهوى الشام) و(تعالوا نعد الصيد). ويتعزز حضور الشاعر الشاب بصور ديوانه الأول عام ١٩٢٩، ويعبر كبار الشعراء والكتاب عن غيبتهم وتقديرهم للموهبة والضوء الخاص ولألف الأصالة والمعاصرة، ويتواصل هذا التعبير ويتقد حيناً بعد حينه والصدارة تقسح للبدوي، حتى يطغى زمن الجحود.

هكذا قال عبد القادر المغربي في بدوي الجبل: الشاعر الذي ترمد على ناقوس التدرج. ولأن البدوي طلع حقا شاعرا كبيرا لقبه أمين نخلة (أمير الشعراء) ولقبة أكرم زعير (شاعر العربية) وقال فيه الجواهري نفسه: (أكبر شاعر عرف في هذا العصر بدوي الجبل، وشاعر آخر)، وما عني بالشاعر الآخر إلا نفسه. أما عبد الوهاب البياتي، رائد وعلم الشعر الحديث فقال: (من يكتب شعرا بعد بدوي الجبل سزيمه بحجر). ولا ينقطع في شعر البدوي مثل هذا القول منذ محمد وأحمد

هكذا ينشد بدوي الجبل، ويمضي هو كما مضى من تفجرت الصرخة ضده، لتبقى هي ويبقى الشعر، لتبقى الثقة بالشعب، وبالمآل الذي تدول فيه دولة الطغيان. يقول الشاعر:

**كل طاغ - مهما استبد - ضعيف  
كل شعب - مهما استعان - قدير**

ولأنه شاعر أولا وأخيرا، ومهما طوح به العمل السياسي وصروف العيش، فإن حرية التعبير هي في رأس ما يقلقه، لذلك يتلوى:

**سببة الدهر أن يحاسب فكر  
في هواه وأن يغفل لسان**

إنها مكابدة اللحظة التي جعلته يقول (جلاني الظلم أشلاء ممزقة)، اللحظة التي تمتد منذ كان في العشرين - أقل أو أكثر بقليل، بحسب خلاف المؤرخين في ميلاده ما بين ١٨٩٨ - ١٩٠٤ - حين أمر الفرنسيون باعتقاله إثر معركة ميسلون (١٩٢٠) فالتجأ إلى بيت البطريرك غريغوريوس حداد، ثم تخفى لدى صديق في حماة حتى وشى به مخبر للفرنسيين، فزج به في خان، وعذب قبل أن يساق إلى سجن حمص، فسجن الديوان العرفي في زقاق البلاط في بيروت، فجزيرة أرواد التي لن تلبث أن تغدو المنفى الفرنسي الأول للوطنيين السوريين المقاومين.

كان ذلك الشاب قد رافق الوفد الذي ترأسه الشهيد يوسف العظمة إلى الشيخ صالح العلي لتنسيق الكفاح ضد الفرنسيين قبل احتلالهم دمشق. وكان النصيب المبكر للبدوي ما تقدم وامتد حتى ١٩٢٢، وفي هذه السنة، بعد المنفى،

وبعد سنة يرسل قصيدته (إيه حكيم  
الدهر) في ألفية المعري التي أقيم  
مهرجانها في حلب وشارك فيه طه حسين  
والمازني وشاعر حلب الكبير عمر أبو  
ريشة، ومما أنشد البدوي:

**الدهر ملك للعبقريّة وحدها  
لا ملك جبار ولا سفايح  
والكون في أسرارهِ وكنوزهِ  
للفكر لا لوغى ولا سلاح  
أعمى تلفتت العصور فما رأّت  
عند الشموس كنوره اللماح**

وفيما يبدو أن الدهر أوفى للشاعر  
نكده، يعود فيجده على يد حسني الزعيم  
قائد الانقلاب العسكري الأول في سوريا  
عام ١٩٤٩، فيفر البدوي إلى بيروت. ومع  
انقلاب عسكري جديد قاده أديب  
الشيشكلي يتجدد فرار الشاعر. وفي تلك  
السنة (١٩٥٣) يشارك في حفل تتويج  
الملك فيصل الثاني في بغداد بقصيدته (يا  
وحشة الثأر) وتمنحه الحكومة العراقية  
وسام الاستحقاق، فيعد ذلك رشوة،  
ويرفض استلام الوسام.

بذهاب الانقلابيين يتقلب بدوي الجبل  
بين الوزارة وعضوية البرلمان حتى أثر  
السلامة وغادر البلاد عام ١٩٥٦، على  
الرغم من أنه لم يشارك — كما يصح  
ابنه ما هو شائع — في المؤامرة العراقية  
الانقلابية التي جرى توقيتها مع العدوان  
الثلاثي على مصر.

وسيطول المنفى هذه المرة بالشاعر بين  
بيروت واستامبول وروما وفيينا  
وجنيف. ولن تسمح له حكومة الانفصال  
بالعودة حتى تنتهي الانتخابات البرلمانية،  
لتفوت عليه فرصة خوضها، وعمّا قليل،  
بعد الإطاحة بالحكم الانفصالي، يؤثر

كرد علي وبشارة الخوري وخليل مردم  
وعبد القادر مبارك ومصطفى الغلاييني  
والزهاوي القنصل ومحمد الحريري  
ومحمد عمران ومحمد جمال باروت.

أما حكاية الشاعر مع الطغيان  
فستتوالى فصولها في نهاية الثلاثينيات،  
حين يتصدى لتقسيم فرنسا لسورية،  
ومن ذلك إقامتها لدولة العلويين. ويضطر  
البدوي إلى الفرار إلى العراق عام ١٩٣٩  
حيث يعمل مدرسا في معهد المعلمين.  
ويرسل من هناك قصيدته في هزيمة  
فرنسا أمام النازية، وتتعاقب الأجيال  
وهي تنشد من هذه القصيدة:

**يا سامر الحي هل تعنّيك شكوانا  
رق الحديد وما رقصوا لبلوانا  
خل العتاب دموعا لا غناء بها  
وعاتب القوم أشلاء ونيرانا  
سمعت باريس تشكو زهو فاتحها  
هلا تذكرت يا باريس شكوانا**

وقد تسالت هذه القصيدة كما يذكر  
بعضهم إلى بورقية في منفاه.

عاد البدوي عام ١٩٤١، إلى سورية  
ليزجه الفرنسيون في قلعة كسب على  
الحدود الجديدة آنئذ بين تركيا وسوريا  
بعد اقتطاع لواء اسكندرون. ومن القلعة  
تلك يقاد الشاعر إلى الإقامة الجبرية في  
اللاذقية، حتى إذا رفعت عنه بعد سنة،  
أنشد في ذكرى إبراهيم هنانو قصيدته  
آلام:

**أَلَفْتُ حَرْكَ لا شكوى ولا سهدُ  
يا جمرة في حنايا الصدر تنقدُ**

وفي السنة التالية ينتخب نائبا في  
البرلمان السوري الأول بعد الاستقلال،

الشاعر السلامة صيف ١٩٦٣ ويعود إلى فيينا. وفي المنفى المتجدد ينشد قصيدته (الببل الغريب) ومنها هذا الوله الحارق:

وأعشق برق الشام إن كان ممطرا  
حنونا بسقياه وإن كان خلبا  
سقى الله عند اللاذقية شاطئا  
مراحا لأحلامي ومغنى وملعبا  
وجاد ثرى الشهباء عطرا كأنه  
على القبر من قلبي أريق وذوبا  
وحيا فلم يخطىء حماة غمامه  
ورق لحمص العيش ريان طيبا  
ونضر في حوران سهلا وشاهقا  
وباكراً بالنعمة غنيا ومتربا  
وجلجل في أرض الجزيرة صيب  
يزاحم في السقيا وفي الحسن صيبا

تتصادى هذه القصيدة لدى شاعر الشام شفيق جبري فيكتب (بلايل دوح)، ويكون بدوي الجبل قد حط في جنيف، فتتصادى لديه قصيدة جبري في قصيدته (حنين الغريب) التي يهديها إلى بحيرة جنيف، ومنها:

وفاء كمزن الغوطتين كريم  
وحب كنعماء الشام قديم  
تطوحني الأسفار شرقا ومغربا  
ولكن قلبي في الشام مقيم  
ويا رب تدري الشام أنني أحبها  
وأفنى وحبي للشام يدوم

على أن النكد الأكبر الذي لا يفتأ يطلع به الدهر على الشاعر كان إثر قصيدته (من حي الهزيمة) التي كتب بعد هزيمة ١٩٦٧ في مائة وثلاثة وستين بيتاً وكان قد عاد إلى البلاد - ومنها:

هل درت عدن أن مسجدها الأقصى  
مكان من أهلته مهجور

فاعتدى عليه بالسكين وهو يمارس رياضة السير الصباحية، واختطف طويلا إلى أن رمى وهو يحتضر في أحد المستشفيات، وظل يصارع الموت أربعين يوما. ويذكر أكرم جميل قنيس في كتابه (بدوي الجبل شاعر العربية والعرب) ومحمد جمال باروت في تقديمه لباقه من شعر البدوي ستصدر عن دار المدى، أن الفضل في إنقاذ الشاعر من خاطفيه كان للرئيس حافظ الأسد الذي كان وزيرا للدفاع آنئذ. كما تشير الأصابع في هذا السياق إلى عبد الكريم الجندي المسئول المخبراتي الذي لم يلبث أن انتحر في ظروف غامضة.

### ثغرات وتناقضات

صدرت أعمال بدوي الجبل الكاملة في ديوان عن دار العودة في بيروت عام ١٩٧٨. وقبل ذلك بعشر سنين كان مدحت عكاش قد أصدر مختارات من شعر البدوي تنصدها مقدمة لعكاش ولسوف تصدر عما قريب مختارات أخرى قدم لها كما ذكرت محمد جمال باروت، وقد تفضل ابن الشاعر (أحمد) بتصحيح بعض المعلومات مما زودت به باروت، ومن ذلك أن الديوان الصادر عام ١٩٧٨ يضم أكثر أعمال الشاعر وليس كلها، وبالتالي فما زال من شعره ما ينتظر الظهور. ولعل صنيع باروت أن يغدو المرجع الوثائقي الأحدث والأكمل بعد تصحيحات ابن الشاعر، وليس مقدمة أكرم زعيتر للديوان الصادر عن دار



العودة على ثرائها ودقتها.

وعلى الرغم مما قدم سامي الدهان وسامي الكيالي ومحمد الخطيب ومدحت عكاش وهانى الخير وأكرم جميل قنبس ومحمد جمال باروت، كذلك إشارات باتريك سيل وخالد العظم، وسواهم أقل القليل، على الرغم من ذلك فإن شعر بدوي الجبل لا يزال ينتظر الجهود التي تتقار وتتنصفه.

وقد يبدو مناقضا وطريفا في آن أن أسوق هنا أى نشأت في أسرة فقيرة ومتدينة تجل بدوي الجبل والدة الشيخ سليمان الأحمد - من رواد المجمع العلمي العربي بدمشق ولقد أتبع لي أن أسترق النظر للشاعر مرتين: الأولى في بيت قريب من بيت جدي في قرية البودي أثناء جولة انتخابية عام ١٩٥٤ وكنت في التاسعة، وأثناء استقباله في موكب عودته من المنفى أيام الانفصال. وكان جدي قد جعل الطفل الذي كان يحفظ شعر البدوي، وبخاصة قصيدته: سقوط باريس، فتنغم بهذا الشعر روي. وعلى الرغم من تعثري الدائم بالحفظ، ظللت أمتلى بقصائد: الكعبة الزهراء - ابتهالات - البلبل الغريب - حنين الغريب - خالقة - من وحي الهزيمة، وبخاصة خمسينيته التي يقول فيها:

أتسألين عن الخمسين ما فعلت؟

يبلى الشباب ولا تبلى سجاياها  
يبقى الشباب نديا في خمائله  
فلم يشب قلبه من شاب فوداه

وهكذا إذن لم يكن في نشأتي الأولى سوى إجلال الشاعر والتدله بشعره. لكنني حينما كتبت روايتي (هزائم مبكرة) في منتصف الثمانينيات، وعدت

فيها إلى شطر من حياتي في الخمسينيات ومطلع الستينيات، محاولا كتابة رواية «سيرة» جاء البدوي في صورة ذلك الشاعر الزعيم الذي لم يذكر اسمه، ويبدو والد خليل (راوي الرواية وبطلها) من تابعي الشاعر، فيلجأ إليه ليدبر للابن وظيفة، فيما خليل يرفض أن يقبل يد الزعيم، ولا يرى فيه إلا واحدا من ظلال الماضي التي ينشد لها تحطيمًا في هبة بديلة تختلط فيها الناصرية بالبعثية بسواهما، وما كنت لأستقيض في ذلك لولا ما أحسب ما فيه من إشارات إلى تعقيد تكون الشخصية الروائية في تكوين الكاتب وفي تكوين الرواية، وإلى تعقيد ما بين الرواية والسيرة، وهو التعقيد الذي لا يخلو من التناقض ومن الطرافة أحيانا، وتؤسسه ثقافة واختيارات الكاتب وقراءته للماضي. ومن هنا يهمني أن أصل إلى أن مثل هذه القراءة التي تتوخى تأسيس المستقبل في لحظتي الماضي والحاضر، لا ينبغي أن تكون منبهرة ولا جاحدة، كما لا ينبغي أن تنبئ تحت ضغط الأيديولوجيا، سواء على النحو الذي يتباكى اليوم على مجد ما كان في سوريا منذ نصف قرن مثلاً - وحيث اقتطعت اسكندرون وفلسطين - أم على النحو الذي ينكر على شاعر مثل بدوي الجبل شاعريته، أسوة بنكران بعض من ممارساته السياسية أو كثير من انتماءاته.

## الشام والحب

ولد بدوي الجبل في قرية ديفه. وظل يؤثرها حتى على بحيرة جنيف وجمال سويسرا، كما سوف يقول - وقد نيف على السبعين - في حوار الشاعر محمد عمران

العروبة والوحدة والقومية والوطنية،  
وهو من قال في تونس وفلسطين:

دم بتونس لم يثار له ودم  
بالقدس - هان على الأيام - لاهانا

وهو من قال في لبنان وسوريا:

ما في اتحادهما تالله من عجب  
هذا الفراق لعمرى منتهى العجب

ومن قال في العراق والشام:

نح ما تشاء على العراق  
فإنني بالشام نائح

ولعل أحدا يتذكر اليوم مرثيته لرياض  
الصلح، ومنها:

أرّز لبنان أن أيكّة في ذراننا  
والفراتان ماؤنا والنيل

وبدوي الجبل هو الذي بكى مبكرا  
مزق العروبة والوحدة والقومية والوطن،  
فلم تكفه الصيحة: وأضيعة الوطن  
الصغير، فقال:

تهللت أمتي حتى غدت أمما  
وزور الوطن المسلوب أوطانا

وتتوكد هذه العلامة لشعر الشاعر في  
قصيدتيه (ابتهالات، الكعبة الزهراء) وفي  
إيمانيته وحجته وجملته إسلاميته، مثلما  
تتوكد في أغلب تجليات المرأة والخمرة في  
شعره، من قصيدة (خالقة) إلى قصيدة  
(اللهب القدسي) التي نسبتها مجلة الهلال  
إلى سيده حين نشرتها، ثم عادت

معه، ولئن كان هذا الإيثار متوقعا، فما  
يلفت في شعر بدوي الجبل على نحو خاص  
جدا ذلك الوله الآخر والأكبر بالشام، فلا  
ديفه ولا سواها، بل هي الشام بما تومئ  
إليه: دمشق - سوريا، ولقد مرت بنا  
نفحات من هذا الوله في قصيدتي (البلبل  
الغريب، حنين الغريب)، والبدوي هو من  
قال أيضا:

يا شام يا لدة الخلود  
وضمّ مجد كما انتساب

وهو من جعلها قسما:

حلفت بالشام هذا القلب ما همدا  
عندي بقايا من الجمر الذي اتقدا

ولعل أحدا يسمي هنا الوجد بالفضاء  
الذي يعني أيضا جسدا وروحا. ولعل  
أحدا يتقرى في الوله أو الوجد أو الفضاء  
صوفية ما، فلا يخطئ، إذ نشأ الشاعر في  
بيئة صوفية تنتسب إلى الطريقة  
الجنبلانية، ويقول محمد جمال باروت:  
إن صياغة هذه الطريقة تعود إلى النصف  
الأول من القرن العاشر الميلادي على يد  
الحسين أبي عبدالله الخصيبي شيخ  
سيف الدولة الحمداني ومؤدبه، وثمة من  
يضيف أن هذا المؤسس هو شيخ أبي  
فراس الحمداني والمتنبي أيضا. وفي حوار  
محمد عمران مع بدوي الجبل (الملحق  
الثقافي لجريدة الثورة بدمشق  
١١/٣/١٩٧٦) يؤكد البدوي: «أنا صوفي  
ونشأتى كانت صوفية». وينجلي هذا فيما  
يردف من فهم فلسفي للزمن ولتحولات  
الإنسان.

هذا الوله أو الوجد أو الفضاء بالوشاح  
الصوفي يلفح وينفح أيضا شعر الشاعر في

الأصيل والحقيقي لبدوي الجبل فيما  
أسرار الكون والنفس. وعلى الرغم من  
الحق والتفرد اللذين عرف بهما فيما  
يخص القافية والوزن، نسمعه يقول:

يظنون أن الشعر وزن وطالما  
قرأت من الأشعار ما خالف الوزنا  
ويقول:

أنا أبكي لكل قيد فأبكي  
لقريضي تفلته الأوزان

فهل يكفي ذلك ليؤثر على الجوهر  
الشعري في تجربة بدوي ومعاناته  
الإبداعية ضمن النسق الكلاسيكي؟ وهل  
يساعد على ذلك أن نتمتع فيما ساق في  
أعلام الشعر الكلاسيكي، سواء ممن  
تشرب الشاعر تراثهم صغيراً، أو ممن  
عاصروا؟

لقد رأى البدوي أن شوقي سبق  
البوصيري وأبن زيدون في معارضته  
لهما، وإن قصر في معارضته لسينية  
البحري، ولقد عارض البدوي نفسه  
قصيدة شوقي في (رحلة) عام ١٩٢٥،  
ونشرت جريدة (الأحرار) القصيدتين  
تحت عنوان (لبنان بين شاعرين)، ولم  
يلبث أن التقى إثر ذلك ابن العشرين بأمر  
الشعراء.

أما حافظ إبراهيم فيرى فيه بدوي  
الجبل شاعراً عادياً، فيما يرى خليل  
مطران متلافاً في الشعر كما في المال.  
ويرى بشارة الخوري شاعراً عظيماً  
عندما يريد نفسه، لكنه يهبط حين ينظم  
ليرضي، ونديم محمد الذي كان يمضي في  
تيار شعري آخر، يراه بدوي الجبل  
شاعراً من أعلى طران، على الرغم مما كان

فصححت الخطأ. وسوى هاتين  
القصيدتين الكثير مما يومض هنا،  
وبخاصة قصيدته (الحب والله)، ومنها:

قلبي وللشقرة المغناج لهفته  
ليت الحنين الذي أضناه أفناه  
مدله فيك ما فجر ونجمته  
موله فيك ما قيس وليلاه  
أنت السراب عذاب وقده وردى  
وتؤنس العين أفياء وأمواه

ولا بأس هنا من الاستطراد إلى ما ذكر  
الشاعر في حوار محمد عمران معه من أن  
لمثل هذه القصائد ملهات، إلا أن زوجه  
التي أحب وهو في السادسة عشرة، هي  
الملهمة الأولى، وما عدا حبها لم يكن غير  
حب عابر، فأين في ذلك سر الشقرة التي لا  
تفتأ تلون قصائده؟ أين هو إذن سر  
قصيدة (الدمية المحطمة)؟

### الشعر

وأحسب أن من هذا القبيل أيضاً ما  
يدفق به شعر بدوي الجبل في الشعر وفي  
الذات - كيلاً نردد هنا الكلمة الأليفة:  
الفخر، ولأن ما أفضى به الشاعر عن ذلك  
ظل نادراً تأتي أهمية العودة إلى الحوار  
المذكور معه، حيث تتردد مفردات الكشف  
والإشراق، وحيث يتحرز البدوي على  
الخيال «أحسه ولا أؤمن به» مضيفاً:  
«الإيمان أرفع من الإحساس».

وفي هذا الحوار يبدو الشعر الأصيل له  
هو: «ما يدخل إلى أعماق النفس الإنسانية  
ويجلوها واضحة شاعر طروية نشوى،  
وسامعها يطرب بها، لكنه لا يعرف  
أسرارها كلها». كما يبدو الشعر



غلافه الأخير بدوي يطل من قمة الجبل.  
بدوي، إنما في ترف أناقة العشرين، تحت  
الثوب عبق الرمل، تحته النول الذي غزل  
ديوان الشعر العربي».   
ولكن ما نفعل بالزمن المنكود بالطغيان  
والجود؟ هل يكفي أن نلهج مع بدوي  
الجبل:

ضمت محبتنا الأشتات واتسعت  
تحنو على الكون أجناسا وأديانا  
وكل ذئب سوى الطغيان ننزله  
على جوانحنا حبا وغفرانا

بين شعريتهما وتياريهما من تمايز  
وصراع. ولو مضينا هنا أبعد، فسوف  
نرى بدوي الجبل ينفي تأثره بأبي تمام  
والمتنبي والشريف الرضي، مجاهرا  
بإعجابه بهم، ومضيفا أن بوسعك أن  
تحذف من شعر المتنبي كثيرا، فيما ليس  
في شعر الشريف الرضي سقط «لكن رفيع  
المتنبي لا يلحق به الشريف الرضي».

ولعل خير ما نختم به هو هذا الذي  
قدم به محمد عمران لحواره مع البدوي،  
فقال: «في الذاكرة تاريخ من الشعر: على  
غلافه الأول ملك في الصحراء ضليل، على



د. زبيدة قاضي  
قسم اللغة  
الفرنسية -  
جامعة حلب -  
سوريا

# أندريه جيد

## وتجربة النقد الأدبي (2)

### نقد تعاطف وإبداع

«لأنه كان دائماً من الأسهل بالنسبة لي أن أختار أو أدفع باسم الآخرين بدلاً من اسمي الشخصي، ويبدو لي دائماً أنني أفتقر إذا التزمت بحدودي، فأنا أقبل عن طيب خاطر أن لا يكون لي وجود محدد تماماً، إذا كان للمخلوقات التي أبدعها وأستخلصها من نفسي وجود» (١).

حياته في مؤلفاته الأدبية، إلى درجة شعر فيها أنه تخلص من واجب العودة إلى ذاته.

وفي نقده، يتجلى ذلك الشعور بالتعاطف الحميم وبالاتحاد بين الناقد والكاتب المختار في كل مكان. فأي مثال أفضل من مثال جيد يسعى إلى إثبات أن الموضوع لا يوجد إلا بالصدى الذي يجده في أعماق نفس ذلك الذي يهتم به! إنها مسألة انسجام علينا أن نبحث عنها، وتوافق خفي علينا اكتشافه بين روحين اتحد قدرهما لفترة معينة. كتب جيد:

«لا يخفق قلبي إلا بالتعاطف؛ ولا أعيش إلا بالغير؛ أستطيع القول بالتفويض (بالوكالة) وكعقد قران، لا أشعر بنفسي أبداً أعيش بشدة إلا عندما أهرب من نفسي لأصبح أي شخص آخر» (٣).

إنه نقد إبداعي لا يكون بتكرار أفكار وتقنيات مدونة سابقا، بل يكون بإحيائها من جديد وإضفاء حماسة جديدة عليها. فحيث توجد الحماسة والصدق «صدق التواصل»، يوجد الخلق. في هذه الحالة، يفترض الناقد أن العمل الأدبي ليس منتهيا، ولكنه في طور الإنهاء، ويعني ذلك أنه يدخل في السير الخلاق ويولد العبقورية. يعطي كتاب جيد عن دوستوفسكي مثالا على ذلك النقد الإبداعي.

«فالنقد الإبداعي - كما كتب تيبودي THIBAUDET - هو ذلك النقد الذي لا يستند إلى عمل أدبي كامل إلا ليقبله ويتمكن منه بكل الطرق ليخصبه ويغربه يجعل منه نقطة انطلاق لخلق عبقري يبقى مع ذلك إلى النهاية ممتزجا بالنقد. ولقد تحقق ذلك النقد على الأقل مرة

يجدر بنا أن نقول منذ البداية، إن النقد الأدبي، لم يكن ولن يكون أبدا حياذيا، فهو يترك كل أشكال الخلق الفني تعيش وتترعرع إلى جانبه، ويمتص تجارب الحياة ومتطلباتها، ولذا فثمة روابط عميقة لا ريب فيها بين الفكر النقدي والحساسية الفنية والأخلاقية في أغلب النفوس المخصصة للأعمال الدقيقة. ويعتبر أندريه جيد واحدا منها، ونشاطه في مجال النقد الأدبي صورة كاملة لذلك النقد الإبداعي الحي.

إن أفضل أنواع النقد هو الذي يقوم على التعاطف بالشعور الذي يساعد الناقد في تبني الحركة الإبداعية للعمل. فالتعاطف سمح لجيد بأن يؤخذ بشخصيات تتناقض بعمق مع شخصيته. وقد كان يتناول الفكر العميق للآخر بفضول يقظ، مفسحا له المجال الأكثر ملاءمة لنتقته. وكانت تسيطر على حياته كلها وعلى أعماله تلك القدرة العجيبة على التعاطف المدفوعة أحيانا إلى «اللاشخصنة» حسب تعبير روجيه مارتان دوجار ROGER MARTIN DU GARD، وإلى ما ندعوه بنقد المشاركة. كتب جيد يقول:

«حين تسكنني شخصية تجبرني «ملكتي الشعرية النبيلة» (كما كان يقول مالارميه MALLARAME) على إعطائها حياة، أدین لها ولا أنتمي إلى جانب آخر: فأنا معها، وأنا هي. أترك لنفسي تنقاد بها إلى حيث لا أصل من ذاتي. سواء أكانت تلك الشخصية شخصية اللاأخلاقي أم أليسا أم كاندور أم شاول أم الخوري في «السمفونية الرعوية» أم ادوار في «مزيفو النقاد» أم إيفلين أو لافكاديو» (٢).

إن تلك الطريقة في رسم شخصية متخيلة شجعت جيد على الهروب من



واحدة مع أفلاطون في نقده لمسرحية [فيدر]» (٤).

يرى بعض النقاد أن أندريه جيد يحمل موهبة النقد تلك، وربما كان الوحيد من نقاد عصره الذي يمتلك أكثر من وسيلة ليصبح خليفة سانت بوف - (SAINTE BEUVE). نحن نعتبر ذلك الرأي مفرطاً، لأنه لم يكن لجيد منهج نقدي محدد وثابت كما كان الحال عند سانت بوف، ومع ذلك فهناك بعض الملامح المشتركة لدى هذين الناقلين كالاهتمام الذي يحمله الاثنان لـ «الأنا» العبقريّة وفكرة الاتحاد بها. قد يرى آخرون نقطة تشابه أخرى كال توازن بين الحس النقدي والإحساس الديني، وهو تقليد بدأ مع سلفهما مونتيني MONTAIGNE.

لم يكن لجيد مبادئ صارمة، ولم يكن يخضع لمذهب ما، بل كان يخضع لحساسية وذوق، وكان يقبل الأفكار الجديدة بمرونة. ومع ذلك فتشاطه النقدي لم يكن مجرد لعبة مسلية، بل كان تمريناً صادقاً للحكم، ونقداً رشيداً. لأن الاتحاد مع الكاتب كان وسيلة إدراك لمبدأ «اعرف ذاتك» في ضوء مثل أعلى جمالي وشخصي لبى باستمرار متطلبات الفن الشامل. ومن هنا نشأ ولعه بالكمال الكلاسيكي. كتب رامون فيرنانديز RAMON FERNANDEZ:

«ليس جيد أديباً فنانياً فقط، بل هو واحد من النقاد الأكثر تسلحاً. وتقابل كل تنوع في طبيعته فكرة محددة بدقة، نوع من نكهة النقد تحمي الجزء الحساس ضد الهجمات الخارجية» (٥).

### البعد الإنساني لنقد جيد: تأثير وتأثير

في بحثه الطويل عن الإنسان وعن

صدقه، طالب أندريه جيد بالحق في الاختلاف وذلك بدءاً من الاختلاف مع نفسه وميله للاتجاه نحو الآخر. فالتعاطف يجيب على ولع جيد بالجديد والغريب. فإذا كان المرء مشدوداً إلى «البعد» فذلك يعني أن يقبل نداء التغريب، وأن يذهب نحو المجهول ونحو المغامرة. والنموذج المثالي للمغامرة هو ألف ليلة وليلة ومغامرات السندباد البحري. إن ذلك الاستعداد لاستقبال الجديد عند جيد هو الدليل على سعة الأفق، وهو ضروري في النشاط النقدي. كتب تيبوديه في هذا المجال:

«إن من كان قادراً على الإحساس بكثير من المتع المختلفة هو وحده الجدير بتقديرها. وكذلك الأمر بالنسبة للذوق. ينطوي الذوق على التنوع والثقافة وإمكانية المقارنة والاعتقاد عليها» (٦).

إذا عاش المرء في «البعيد» فإنه يقبل ألا يكون في أي مكان: إنه التناقض الأساسي الذي دفع جيد لمواجهة كتاب «المجتثون» (LES DERACINÉS) لموريس باريس MAURICE BARRÉS.

إن المرء المرتبط بجذوره يقبل أن يكون محدداً بمجتمع مغلق، وتقاليده ثابتة، أما إذا تقبل المرء اجتثاثه فهو، على العكس من ذلك، يقبل أن يكون في تطور مستمر. كتب جيد:

«أنا لا أكون أبداً، بل أصبح». في أثناء بحثه الشغف عن شخصه الحقيقي، عاش جيد حياة تائهة، وقبل أن يضع ذاته من أجل أن يجدها من جديد، حسب قول التوراة. وذلك يعني من الناحية الثقافية، أن يجد ذاته باكتشاف ما هو أجنبي، وأن يصبح ذلك المواطن العالي الذي كان يثير الرعب في اليمين الوطني.

وهكذا حمله ذوقه نحو كتاب كفيلدينغ (FIELDING) ودوفو (DEFOE) ونيتش (NIETZSCHE) ودوستويفسكي (DOSTOIEVSKY) وبليك (BLAKE).

خلافًا لموريس باريس مشرع فكرة الانغراس في أرض الأجداد، كان جيد امرأة لا جذور له، أو بتحديد أكثر، كان جيد ذلك الذي يستخدم حتمية العرق والوسط لشرح صراعه الداخلي الذي لا يحل إلا بالسفر والعمل الأدبي. ففي مقالته عن «النورماندي واللانغدوك الأدنى» (LA NORMANDIE ET LE BAS LANGUEDOC) في عام ١٩٠٢، عالج فكرة التناقض والحوار في نفسه بين العائلتين، عائلة أبيه وعائلة أمه. وفي مقالته «حول المجتثون» (APROPOS DES DERACINES) التي كتبها عام ١٨٩٧، والموجهة إلى باريس كتب يقول:

«ولدت في باريس من أب أوزيسي (من UZES) وأم نورماندية، فأين تربدني يا سيد باريس BARRES أن أغرس؟» (٧).

لا يقدم جيد نفسه كـ «مجتث» بل كرجل شبيه بفرنسا ذات الجذور المتعددة، فرنسا تنظم غناها وتعددية تراثها بالسعي إلى وحدة وانسجام أسمى بكثير من تحدد الفكر بمناطق؛ وبالسعي نحو عبقرية شاملة. فالأعمال الأدبية تكون أكثر كمالًا كلما كانت أكثر إنسانية وكلما كانت نابغة من التربة والجذور التي يحملها الفرد في نفسه. أظهر جيد ذلك الانتماء إلى فرنسا ذات الجذور المتعددة، وخاصة في مجال الأدب والفن، ولهذا جعل من نفسه مدافعًا عن الكلاسيكية ثم أعلن أن على الفن أن يكون أداة تعبير النخبة. وهو يعرف الكلاسيكية

بأنها ليست الخضوع لضغط خارجي، بل انتصار القياس والذكاء والجمال؛ وهي صفات فرنسية على وجه الخصوص، وهذا يعبر عن انتماء جيد إلى التقاليد. ومع ذلك فإن الاعتراف بالجذور المتعددة والغذاء الثقافي المتنوع يبقى ذريعة للتعبير عن آرائه في الفن والأخلاق؛ وهما نقطتان وثيقتا الصلة، كل منهما بالأخرى؛ لأن علم الأخلاق «متعلق بعلم الجمال».

يصر جيد قبل كل شيء على التأكيد بأنه «فكر حر»، يكافح من أجل «الفكرة اللاملتزمة» التي هي في حركة مستمرة باتجاه الجديد. ومن هنا نشأ اهتمامه بالأدب الأجنبية. وقد رحب جيد بالتأثيرات الخارجية وكان الكاتب الأكثر استعدادًا لتقبلها والإحساس بها، ليدمجها في فكره الخاص. إلا أنه في التأثيرات عن الجزء الذي يناسب حاجته، مثله كمثمل نحللات مونتين. كتب جيد في هذا:

«كانت روحي نزالًا مفتوحًا على مفترق طرق، من يريد أن يدخله دخله. جعلت من نفسي لين العريكة بالتراضي، شاغرا بكل حواسي، يقظًا، مصغيا لدرجة لا أملك فيها فكرة شخصية؛ لأقطا كل انفعال عابر وذي رد فعل طفيف جدا، لدرجة أنني لم أعد أعتبر شيئًا سيئًا، بدلا من اعتراض على شيء ما» (٨).

ذلك يقودنا إلى العودة إلى مسألة هامة في نقد جيد، مسألة «المواطنة العالمية». لقد أثرت تلك المشكلة في بداية هذا القرن مع «اجتياح» الآداب الأجنبية لفرنسا.

كانت كلمة «اجتياح» هي الكلمة التي استخدمها بعض المفكرين المحافظين للتعبير عن ظاهرة بدأت بترجمة الأدباء الروس كتولستوي ودوستويفسكي إلى

جيدة للمعدة التي تعرف كيف تهضمها؛ وبالتالي فإن كل التأثيرات جيدة بالنسبة للفنانين أصحاب الموهبة الذين يعرفون كيف يجعلونها تخدم أعمالهم. إن كل التأثيرات جيدة، ولكن علينا أن نعرف كيف نختر: ذلك هو الدرس الذي يمكن أن نستخلصه من أفكار جيد. إن بعض الكتاب يتقبلون كل تأثير دون جدال، لأنهم ضعفاء لا يقومون سوى بتكرار ما سبق أن قاله الآخرون. ومن هنا نشأت مسألة التقليد والأصالة المرتبطة بفكرة التأثير التي أثارها جيد في أماكن عدة من أعماله النقدية. والتأثير يدعونا إلى السفر وهو وحده الذي يقودنا نحو طرق العالم الواسع.

قام جيد باختياره فأثر السفر، وكان القسم الرئيسي من أعماله النقدية مخصصا لدراسة الكتاب الأجانب. ولدراسة الأجانب أسباب عامة وحقيقية بالنسبة لكل إنسان متحضر، وهي تمس مشاكل مازالت الإنسانية تبحث عن حل لها باستمرار وثبات منذ قرون طويلة. فالآداب تعكس حياة الشعوب وفكرها في كل زمان ومكان، وتعنى دراستها الفكرة التي يمكن أن نصوغها بالكلمات التالية:

«أنا إنسان وأعتقد أنه لا شيء مما هو إنساني غريب علي»  
والآداب تمس مسائل نهتم بها جميعا، بعيدا عن أية دراسة. ولا شيء أصدق من أنها يمكن أن تصبح بالنسبة لنا هدفا لأبحاث أكثر شخصية. إن قام كاتب ما بالدراسات تلك، فستسمح له بمضاعفة اهتمامه لأنه ينطلق من وجهة نظر عامة جدا، من حركة تطور أفكار الآخرين ومبادئهم، وهو غرض ضروري لكل رجل أدب.

اللغة الفرنسية عام ١٨٨٥. وبعد الموضة (الموجة) الروسية، كانت الموضة النروجية مع إيبسن (IBSEN)، وبعدها كانت الموضة الدانماركية. وبدأ استيراد الأفكار الألمانية بفلسفة نيتشه، لأن فلسفة شوبنهاور (SCHOPENHAUER) كانت قد أصبحت قديمة جدا. وترسخت دعائم تلك «المواطنة العالمية الأدبية» بالمواطنة العالمية» الفنية؛ فالموسيقا كانت لفاغنر (WAGNER) وعلم الجمال لراسكين (RUSKIN) وكان الأثاث إنكليزيا والديكور يابانيا. وما كان بعضهم يجده خطرا، كان جيد يجده إغناء للفكر الفرنسي. لأننا لن نتمكن دون حماقة من استبعاد الأعمال الأجنبية وتجاهل ما يمكن أن يحمله تأثيرها من فائدة. وهكذا فالأدب بحاجة إلى تجديد، وإلى عناصر خارجية ليغني بها؛ وتاريخ الأدب الفرنسي يعج بالمراجع الأجنبية. إن دراسة التأثيرات الأجنبية التي تؤثر في ولادة أدب ما وتطوره تحتوي صعوبات هامة. لأننا قبل أن نحدد تلك التأثيرات الخارجية، علينا أن نحدد بدقة الملامح المميزة لذلك الأدب وحدوده. وما إن نتناول المسألة الوطنية حتى تظهر مشاكل لا حصر لها.

إن يكون المرء ذاته، ذلك هو الجواب الكبير على مسألة «المواطنة العالمية» في الأدب، ويمكن بعدها أن يكون لأدب ما اهتمام وفضول تجاه الآداب الأخرى، دون أن يترك تلك الآداب تمتصه. فإذا أراد أدب ما أن يعيش، عليه أن يحترم الجانبيين؛ عليه أن يكون وطنيا ليكون إنسانا وألا يدفع عنه شيئا مما حملة الآداب الأخرى. فإذا ما دفع ما هو أجنبي فذلك يعني في الناحية الفكرية أن يتهم بالضعف. وقد كان يقال بأن «كل الأغذية



## العلاقة بين الناقد والعمل الأدبي والإبداع

وضع جيد أعمق ما في نفسه في أعماله النقدية، وهي تقدم له إمكانية ضبط حساسيته وتوضيحها ورسمها، وإظهار حساسية الآخر، وتسمح له بمعرفة ذاته بواسطة شخصية وسيط. إنها ذريعة لطرح أفكاره، وهي ذريعة شرعية»، حسب تعبير رولان بارت R. BARTHES الذي كتب: «إن أعمال أندريه جيد هي سلسلة لا يمكن أن نفلت منها حلقة» (١٠) كانت ملاحظاته عن الكتاب ذات نظرة شاقبة «مقصورة على الخلاقين»، لأنه كان يملك موهبة المبدع؛ وهو روائي، لم يفقد أبدا ضمير الناقد.

يظهر نشاطه النقدي الجانب «الفظ» لجيد الفنان، المختلف عن الكاتب. ونرى في هذا النشاط استقلال الفكر والحماسة للأعمال الأصلية، و«الشراسة» تجاه ما لا يعجبه. إن لجيد مزاج التناقض ومتعة الحكم الشخصي حيث تكون الحقيقة بعيدة عن الأحكام النهائية. فجيد «متعدد»، ونقده مسامرة ولعب، لكنها أيضا «محنة فنان»، فهي تساعد في أن يتجنب «ضلال الطريق» وأن يجد طريقه الخاص، ولقاؤه مع أوسكار وايلد (OS-CAR WILDE) كان أكبر مثال على ذلك. كما أن نقده عمل يسبق النص - "PRE-TEXTE" بالإضافة إلى كونه ذريعة "PRETEXTE" للتعبير عن أفكاره. واكتشاف النقد المسرحي يعطي مثالا حيا عن هذا الجانب في فكر جيد. كتب بيتر شنيدر (PETER SCHNYDER) في ذلك:

«إن نقد جيد مكتوب بلغة حية وسريعة، وبلهجة مؤكدة أحيانا، ومثيرة

تنشأ من أهمية موضوع كهذا صعوبة معالجته، وذلك لأنه يمس مسائل واسعة جدا وذات أهمية خاصة. لكننا لن نؤكد وجهة النظر العامة تلك، وذلك بالتحديد لأنها عامة جدا؛ نستطيع فقط أن نقول إن دراسة الكتاب الأجنبي، بالإضافة إلى قيمتها الإنسانية، تمثل بالنسبة لجيد اهتماما خاصا، وتسمح له بتأكيد أفكاره. ونحن نجد في أعماله النقدية تمجيذا للاتصالات مع الأجانب ورغبة في التعرض للتأثيرات الخارجية. لقد كان الاستقبال لفكرته الرئيسية لمحاضراته عن التأثير في الأدب عام ١٩٠٠ (L'IN-FLUENCE EN LITTÉRA-TURE)، وكان جوتييه حاضرا في الأمثلة التي اختارها جيد كدليل على مسألة التأثير. ومنذ ذلك الحين، لم يعد من الممكن التحدث عن جيد دون ذكر كلمة «تأثير» مباشرة؛ وكل عمل له هو دعوة مباشرة أو غير مباشرة إلى التأثير. فعمله النقدي في عمقه هو بشكل خاص «مرافعة من أجل تأثر مدرك بذكاء»، حسب رأي هنري بير (HENRI PEYRE) (٩).

يعتبر جيد، إذن، رجل تأثيرات، وقد امتص وحول ونشر عددا كبيرا من التأثيرات. ونفهم كلمة «جيد» (نسبة إلى جيد) بهذا المعنى. كان هدفه الوحيد هو الإحساس بالأشياء وتعلمها ونقلها للأجيال القادمة. وقد لعبت اللقاءات دورا كبيرا في تطور شخصيته وفي حياته وأعماله. وقد عرف كيف يجد - وفي اللحظة المناسبة - ما يناسبه ويوافق تطوره. لم يكن كل لقاء سوى إمكانية جديدة للانطلاق وإيجاد فكره الخاص بشكل حقيقي أكثر.

في الأعمال القادمة.

## من التناقض إلى مصالحة الأضداد

وجه إلى جيد اللوم بسبب فكره المتردد والغامض، لكن ذلك الاستعداد لتقبل كل الأفكار ليس «جنونا» حقيقيا، حسب تعبير بندا (BENDA). إنه ليس رفضا للاعتراف بالحقائق الثابتة، بل هو الرغبة في عدم الانحباس في حقيقة تخفي الحقائق الأخرى. ونحن نرى عند جيد كما نرى عند الكثير من الفنانين النقاد الحاجة إلى التمسك بوجهات نظر متناقضة، وذلك للنهل من الدروب الممكنة التي تقترحها الحياة. وهكذا فقد رفض إعطاء حلول نهائية في أعماله. كتب جيد:

«أعتقد أن الفنانين والمحكمين يتطوعون في نتائج التصلب التي تتعايش فيها المقتضيات المتناقضة وتكبر، وهي تتعادل» (١٤).

إن مبادئ جيد في الفن لا تجد ترابطها المنطقي إلا في تواتر مستمر بين فرضين متناقضين يجب أن يتحدا للتوصل إلى خلق حقيقي. لأن العمل الفني يحقق بنجاحه وحده المصالحة بين الأضداد. ففي الفن، كما في الحياة، يستطيع جيد أن يقول تماما: «الأطراف تمسني». فالعمل الفني هو شيء «معتدل» بين المثالية والحياة، بين الحرية والإكراه، بين الصدق والنفاق، بين الغموض والوضوح، وعليه أن يكون غير ملتزم ليكون مفيدا وأن يذهب في اكتشاف أراض بكر ليكون كلاسيكيا، وأن يقلع عن الفردية ليصبح فرديا حقا، وأن يكون وطنيا ليكون إنسانيا. وفي علم الأخلاق، كما علم الجمال على المرء أن يقبل تناقضاته وأن يعيش معها، وهذا ما يمهده «بتعزيز مؤثر

ودون تنازل في أحيان أخرى. وهو مؤلف من تعليقات مقتضبة أقرب إلى الاستطراد والوقائع منها إلى التحليل المنهجي. وهو نقد غير منظم، دون طريقة بحث إذا لم نقل دون منهج؛ انطباعي إذا أردنا، لكنه نقد مبدع» (١١).

تكمّن في هذا النقد عناصر التجدد عند جيد المبدع، وقد ضاع فيه مثلا أعلى جماليا أصبح منذ ذلك الحين يؤثر في أعماله في المستقبل. وهنا نتحدث عن تأثير الأعمال على الأديب. كتب برغسون (BERGSON):

«لدينا الحق في أن نقول بأن ما نقوم به يتعلق بما نحن عليه؛ ولكن يجب أن نضيف أن ما نقوم به، هو بشكل ما، خلق لذاتنا باستمرار» (١٢).

يؤثر العمل في الأديب في كل مرحلة من مراحل تحقيقه، ويمكن أن يدفعه إلى تصرفات جديدة. «يعمل المرء ويعمله يغير ذاته»؛ وقد ذكر جيد ذلك التأثير في أماكن عدة من مذكراته (JOURNAL)، كتب عام ١٨٩٣:

«أردت أن أشير في «محاولة الحب» إلى تأثير الكتاب على من يكتبه، وذلك أثناء فترة الكتابة ذاتها. لأنها عندما تخرج منا تغيرنا، وتبدل سير حياتنا.. فأعمالنا تؤثر فينا بمفعول رجعي» (١٣).

وهذا ما يسميه جيد بـ «الصدق المقلوب» عند الفنان: إذ عليه أن لا يروي حياته كما عاشها، ولكن أن يعيشها كما يرويها. وأن تكون الصورة التي يرسمها عن ذاته هي حياته، وأن يتحد مع الصورة المثالية التي يتمنى، وأن يكون كما يريد. وأما عن النقد بالتحديد، فإن ملاحظاته عن الكتاب لا تعبر بالضرورة عن أفكار وجدت سابقا في أعماله الروائية؛ لكنها تعبر عن مثل أعلى جمالي يهدف إلى تحقيقه

العملية الأخرى للنقد، العملية التي استطاعت «المؤسسة» الكبرى للعصر الكلاسيكي وحدها أن تعلمنا «ياها» (١٦). ولتحديد تلك الأهمية، لا يسعنا إلا أن نتذكر تصريح جيد الذي حاول فيه تعريف «تعاليمه تماما:

«أنا لا أدعي أنني أقدم للذين يقرؤون لي قوة وبهجة وشجاعة وتحديا وفكرا ثاقبا، لكنني أحرص خاصة على وضعهم أمام اتجاهات مختلفة وأعتقد بأن عليهم أن يجدوها بأنفسهم - كنت على وشك أن أقول في أنفسهم - وبذلك ينمون في أن واحد الفكر النقدي والطاقة» (١٧).

نجد تلك الرسالة في نقده، وهو نقد حيوي، شغل باكتشاف تظاهرات الحياة واتباعها، وبالعلامات اللافانية لنشاط الفكر. إنه نقد لا يعرف التعب، وقد عرف كيف يتجاوز كل الحدود ولم يقتصر على أحكام أدبية صرفة. لقد حاول إحياء الفرد حيناً والمجتمع حيناً آخر، إحياء عمل فني رائع حيناً وفناناً أو وجود ما حيناً آخر. إنه نقد حفي، وهو جهد الفكر لاختراق الحياة وتمثلها. ولا يمكن لجهد كهذا أن يكون محبوساً في سجن صيغة ما؛ سبب وجوده هو الهرب من الضغوط كلها ليكون درساً في الانعتاق والاستقلال والحياة.

يجب علينا ألا نبحث عن رسالة جيد المباشرة أو عن الأثر الآني لأعماله في الجمهور، ولكن علينا أن نبحث عبر شبكات عالمه الجمالية، عن رؤيا جديدة للعالم، وهنا يستخدم جيد كل قدرات نفسه. هنا تكمن دون شك القيمة الحقيقية لجيد وتأثيره المستمر والعميق، فيما وراء موجات (موضات) وجدالات عصره. كتب فرنانديز:

«هذا يعود إلى القول أن المقصود هو

للشعور بالوجود»، ويضع الفرد في حالة حوار، الإبداع وحده قادر على تحويله إلى توازن وانسجام.

## رسالة جيد

ربما كان الخطأ يعود إلى بعض القراء أكثر منه إلى جيد، لأنهم أرادوا اعتباره مشرعاً في الأخلاق وليس فناناً وروائياً، فقد كان له ولع «بالتعليم» ويعتبر ذلك جزءاً من «رسالته» ويناسب حبه للحوار. كما يكشف الكثير من أعماله عن وجهه التربوي الحاذق والمتطلب الذي يريد أن يجعل لنظريته الخاصة في الأخلاق تأثيراً من خلال الفن، وأن يقدم أسساً أخلاقية جديدة قائمة على العمل وعلى تمجيد الشخصية. ومع ذلك فإن جيد لم يكن يتقدم أبداً بأفكار نهائية ونتائج صارمة، لأنه كان يرفض أن يكون كاتب رأي، وكان يعلم بأن كل رأي يدلي به مباشرة هو جزئي ومتحيز ومقلص ومزيف منذ البداية. وهكذا فقد رفض جيد أن يؤكد كما كتب رامون فرنانديز RAMON FERNANDEZ:

«كل شيء ينطلق من الطبيعة ذاتها لفكر جيد الذي لم يكن أبداً بهذا القدر من التأكيد إلا عندما يقوم بتحطيم كل تأكيد، وهو فكر يستطيع، إذن، أن يقرأ ذاته دورياً، بل بتزامن، وذلك كتشجيع أو كتحدير» (١٥).

إن الأساسي في نقده هو أن يعرف المرء كيف يشك، نعم، الشك، فقد كان النقد في اليونان أولاً علم الشك. كتب تيبودي:

«أن نعرف كيف نتذوق، وأن نعرف كيف نشك. يتداخل الواحد في الآخر في فروق بسيطة حية. ولكن أن نعرف كيف نبني وأن نعرف كيف نتقف، تلك هي



الالتزام. كما اهتم جيد بمقدمات الكتب وبالترجمة للأعمال الأجنبية بعد الحرب، وبالحركات الأدبية كالدائرية والسريرية (١٩) DADAISME ET SURREALISME. وتحدد الفترة الفاصلة ما بين الحربين محاولة تركيب فلسفي وجمالي عند جيد، ويمكننا استنتاج تأثير جوتييه في خلق نزعة إنسانية إيجابية عنده (٢٠). ومع ذلك فإن تأثير جوتييه لا يؤرخ بتلك الحقبة؛ فقد التقى جيد بالشاعر الألماني في بداية حياته، فلعب هذا الأخير دورا هاما في تطوره الفكري والأخلاقي. وسيكون جوتييه ونييتشه «ممثلي الإنسانية» (٢١) الاثنان، علما بأن جيد هجر إنسان نييتشه الخارق إلى إنسان جوتييه.

إن سبب شمولية جوتييه واتزانه هو «نوع من الاعتدال والزهد»، وهو توازن سعيد رفضه نييتشه. وفي المرحلة الأولى من حياة جيد، شجعت الفلسفة المثالية والمدرسة الرمزية في تكوينه الديني وفي تصوفه. كما قوت ميله إلى جعل الواقع مثاليا في أعماله. ثم حاول جيد بعد ذلك أن يتبع نصائح المعلم (جوتييه) في نشاطاته العملية، وكان حس الواقع ينقصه. أما جوتييه فهو يملك تقدير الوقائع والظروف التاريخية والاجتماعية، ويملك أفضل تكيف مع الواقع. إن جيد لم ينجح في تحقيق تلك الوظيفة العملية، لكنه حاول بعد عام ١٩١٤ أن يكتسب ذلك الحس بالواقع باهتمامه بمشاكل اجتماعية. وتظهر آراؤه الصوفية الأخيرة في «نوميكيد وأنت» (NUMIQUID ET TU)، ونرى حاجته للصدق في مذكراته وفي «كوريدون» (CORUDON). يقترب جيد من وجهة النظر الدينية من جوتييه، فمسيحيته «المجردة من الإله» لم تعد

نقد إنساني ومتفائل، هدفه لقاء إنسان بأفضل ما عنده، إنسان يشعر بأنه مكلف شخصيا بمهمة حقيقية وهي إعادة تصور العالم» (١٨).

لم يكن جيد فنانا صرفا، بل هو، أساسا، إنساني. وتقوم نهضة الفن عنده على شخصية الفنان القوية، على شخصيته المفتوحة على كل التأثيرات، حسب صيغة ١٨٩٥ التي كررها جيد في «قوت الأرض» (LES NOURRI-TURES TERRESTRES) وهي: «أن نتقلد أكبر قدر ممكن من الإنسانية»، كما عبر عنها في مقدمة كتابه «ذرائع» (PRE-TEXTES)، كأساس لنظريته الجمالية حين قال: «أن يصبح المرء إنسانيا، أي أن يصبح عاديا، ذلك هو الدرس الذي قدمه الانجيل».

## بين الإنسانية والالتزام

بعد عام ١٩١٤، حاول جيد بناء عقيدة إنسانية، عقيدة إنسان ناضج وصارم تحت الخرافات. وقد سمحت تلك العقيدة الجديدة بتطور الإنسان وكانت أساسا لنظرية أخلاق شخصية. لقد ظهرت بعد الحرب تجديدات ثقافية متعددة في جو من المثالية من جهة ومن المرارة من جهة أخرى. واهتم جيد الحفي دائما بكل جديد، في فترة ما بين الحربين، بمشاكل كالاستعمار ودور المرأة في المجتمع المعاصر وبالشيوعية. ومع ذلك فلم يتخل عن المسائل القديمة كالمسألة الدينية ومسألة الجنس. وكما كان الحال في المرحلة الأولى من نضوجه، تحولت المسألة الأخلاقية بالنسبة لجيد إلى اهتمامات جمالية. ومنذ ذلك الحين أخذت المسألة الجمالية تكتسب مظهرا جديدا هو

الرواية الذي يوافق أكثر بحثه عن فلسفة مفترضة للإنسان ولرحلة إدراك الذات في هذه الحقبة.

ومن المهم أن نلاحظ أن هذه الحقبة الجديدة ساعدت على تحديد بعض ملامح الشكل الفكري لجيد: فاكتشافه للرواية كان أساسيا لتطور فكره، وكانت روايته الأولى «مزيفو النقود» (LES FAUX - MON-NAYEURS) ثمرة سنوات من التفكير في الأدب والنقد، وقد أضافت إلى صورته اللمسة الأخيرة. ومن دراسة التجارب الأدبية والفكرية التي كان يقوم بها في تلك الفترة، نستطيع أن نرتقي إلى فهم عميق لمعنى أعماله ونظريته الجمالية وحياته.

ترزعج رؤيته الأحادية PANTHEISTE (المبدأ القائل إن الله والطبيعة شيء واحد). لكن ذلك البحث عن السكينة هو الذي قاده إلى اختيار جوتييه كرفيق درب، إنها الحكمة ولقاء المفكرين الإنسانيين.

لقد اتصف جوتييه «بإنسانية عامة وشاملة»، تأثر بها جيد فأعطاه ذلك الفرصة للتعبير بإنسانياته عن شكله الكلاسيكي وقدرته على التلقي؛ لكنه لم يستطع الوصول إلى السكينة وبقي محتفظا بقلقه الذي يقربه من نيتشه. وتشرح الثنائية عنده بالتحديد تلك الحاجة المستمرة إلى جوتييه. وعلى الصعيد الجمالي، كان جيد يبحث في فن

## الهوامش

- (1) ANDRE GIDE, JOURNAL 1889 - 1939, FEV. 1927, PLEIADE, P.828.
- (2) IDEM. PP. 984-5.
- (3) ANDRE GIDE, LES FAUX MONNAYEURS, PLEIADE, P.987.
- (4) ALBERT THIBAUDET, PHYSIOLOGY DE LA CRITIQUE, NI-ZET, 1962, P.208.
- (5) RAMON FERNANDEZ, GIDE OU LE COURAGE DE S'ENGAGER, KLINCKSIECK, 1985, P.4.
- (6) ALBERT THIBAUDET, OP. CIT., P.141.
- (7) ANDRE GIDE, PRETEXTES, MERCURE DE FRANCE, 1923, P.51.
- (8) ANDE GIDE, LES NOURRITURES TERRESTRES, PLEIADE, PP. 185-6.
- (9) HENRI PEYRE, "ANDRE GIDE ET LES PROBLEMES D'INFLUENCE EN LITTERATURE", IN MODERN LANGUAGE NOTES, LVII, 1942, P.565.
- (10) ROLAND BARTHES, "NOTES SUR ANDRE GIDE ET SON JOURNAL, ARTICLE PARU A EXISTENCES, NO 27, JUILLET 1942, P. 7-18. REPRODUIT DANS LE BULLETIN DES AMIS D'ANDRE



GIDE, JUILLET 1985, CITATION P.29.

(11) PETER SCHNYDER, "GIDE CRITIQUE DRAMATIQUE DES ANNEES 1900", IN STUDIA NEOPHILOLOGICA, VOL. LVIII, NO1, 1986.

(12) HENRI BERGSON, L'EVOLUTION CREATRICE, ALCAN, 40 EDITION, P.7.

(13) ANDRE GIDE, JOURNAL 1889-1939, PLEIADE, P.40.

(14) ANDRE GIDE, SI LE GRAIN NE MEUT. JOURNAL 1939-1949, SOUVENIRS PLEIADE, P.358.

(15) RAMON FERNANDEZ, GIDE OU LE COURAGE DE S'ENGAGER, KLINCKSIECK, 1985, PREFACE, P. XVII.

(16) ALBERT THIBAUDET, PHYSIOLOGIE DE LA CRITIQUE, NIZET, 1962, P.160.

(17) ANDRE GIDE, DIVERS, P.27.

(18) RAMON FERNANDEZ, OP. CIT. PREFACE, P. X.

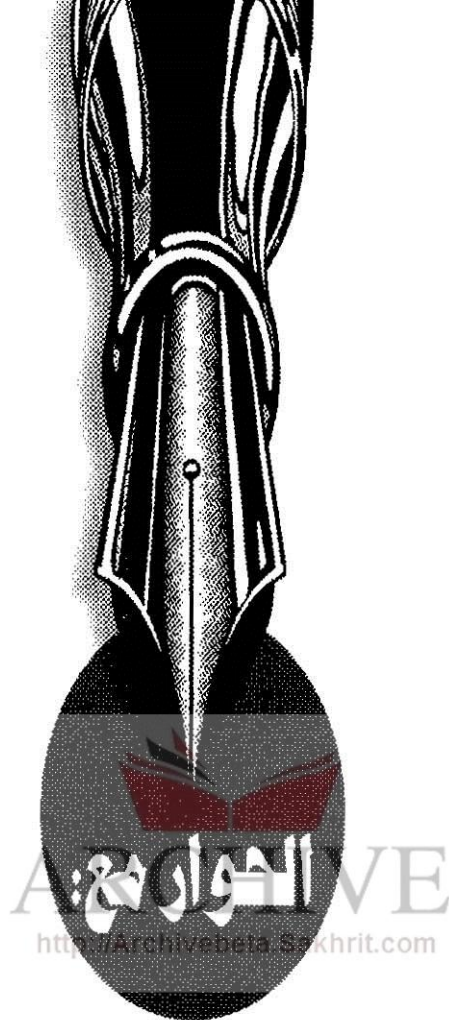
كتب جيد مقالة عن «داداء» في المجلة الفرنسية الجديدة، في نيسان لعام- (19) ١٩٧٠. ثم أعيد نشرها في INCIDENCES

لم يكن جيد يتحدث عن «تأثير»، بل عن «كشف»، و«تأكيد» و«تعرف».- (20)

CF. "HOMMAGE A GOETHE", DANS LA N.R.F., TOME I, 1932. ARTICLE DE GIDE SUR GOETHE PP. 367-377.

(21) ANDRE GIDE, N.R. F., 1932, P.375. [aknrf.com](http://aknrf.com)





□ خالد سعود الزيد

حسان عطوان

---

# خالد سعود الزيد

أجرى اللقاء: حسان عطوان

مع الشعر كانت بداية الرؤية، لعالم يستدرجه إلى التفاصيل... فهل أثر «خالد سعود الزيد» غواية السرد على التكثيف والتجريد...

تعرف على العالم من خلال الشعر، لكنه أراد أن ينزل إلى الناس من برجه الشعري ليصبح مشغولاً (بالتأريخ للإبداع)...

القيث الشاعر، والباحث الكويتي «خالد سعود الزيد» على هامش زيارة أدبية له إلى مدينة الدوحة.. فكان هذا الحوار...

□ ماذا تعني البداية الشعرية للشاعر خالد سعود الزيد؟

- ولدت عام ١٩٣٧، وفي بيتنا مكتبة تَعَلُّ من المكتبات الأثرية. كان والدي مثقفاً عبر عن عصره، في هذا الجو نشأت وترعرعت، وكانت مكتبة والدي معينا ثرا أنهل منه، وكانت بداياتي الأولى حينما قرأت سيرة وملحمة عنتره العبيسي، أنا وإحدى أخواتي، كنا نقرأ هذه السيرة ليلياً حتى أنهيناها على سراج خافت الضوء، وقد علمتني السيرة الشعبية كثيراً من الأشياء، لقد قرأت فيها لغة رغم السجع الذي فيها ورغم ركاكة هذا السجع، إلا أنها لغة

كنت أقرأ السير الشعبية

وسيرة عنتره فأخرج إلى

أترابي مقلدا مواقف عنتره

تركت الشعر، حينما رأيت

الناس في الكويت يريدون أن

يتعرفوا على تاريخهم الأدبي،

فتفرغت للدراسة والتحقيق...

في الكويت شعراء

يفوقونني في الشعر... نوعاً

وكماً... لذلك تفرغت للنشر

أنا واثق أن أي شاعر كويتي

لا يسرغب أن يجاري

الصرعات الأدبية لأن

الصرعات تأتي وتذهب

الأقدمون، فرحت وأنا أطالع ديوان امرئ القيس والمراقسة الذي أصدره (السندوبي)، فوجدت أن السندوبي قد جمع كل أشعار المراقسة، وكلمة مراقسة (جمع لامرئ القيس) فوجدت أنه قد حذف كثيرا من الأشعار التي وردت في السيرة الشعبية ولم يصفها إلى ديوان المهلهل... أو امرئ القيس، فرحت أسأل والدي الذي أفادني أن شعر السيرة، غير الشعر المحقق، ورحت ألاحق كل ما كتب عن المهلهل... في الأدب والتاريخ مثل (ابن الأثير) أو (ابن كثير) في كتابتهم عن أيام العرب قبل الإسلام.. فكنت أجد في هذه التواريخ شذرات منسوبة إلى المهلهل.. وكنت أجد في كتب الأدب الأخرى بعضا من هذه القصائد والأبيات المنسوبة إلى المهلهل... فجمعتها وحققتها ولم تزل في مكتبتى.

في صغري رحلت مع كتب القصص التي كان يترجمها ويكتبها الكيلاني وسواه، وكنت أستعير من المكتبة المدرسية، إما قصة لشكسبير أو لغيره مترجمة من الآداب العالمية، وكانت أختى في المدرسة تحاول أن تستعير قصة كل يوم، فكنا نقرأ هذه القصص وتبادلها فيما بيننا... ثم نعيدها مرة أخرى إلى المكتبة... فكل هذه القراءات - في صغري - تضافرت لتكون شخصيتي الأدبية والفكرية، ولقد زاد إعجابي بالشعر الجاهلي، لأنى كنت أحاول أن أقرأه كما لو كنت في بيئته التي أُبدع فيها...

كنت أخرج إلى الصحراء أيام الربيع، وكنت أصطحب معي دواوين الشعراء الجاهليين، كامرئ القيس والنابغة وغيرهما، وكنت أقرأ هذا الشعر في هذه الصحراء، فيزداد إعجابي بهذا الشعر

كانت تفوق ما كنت أسمعه من لهجة عامية. فهي لهجة عربية رصينة، هذه اللغة السجعية خلقت في ذاتي رغبة في مجاراتها...

كما أن السيرة الشعبية بما كان فيها من حماسة كنت ألتذ لهذه الأبيات الحماسية المبتوثة في هذه الملحمة الشعبية، وملحمة الزير سالم.

وكنت أحفظ من هذه السير الشعبية ما أحفظ وأخرج على أترابي وأصحابي في الحارة والشارع والألعابهم كائى كنت متخذا من أشعار عنتره لمحاربتهم ولمصارعتهم. فكنت أردد دائما:

**يدعون عنترَ والرماح كأنها  
أشطان بنر في لبان الأدهم  
ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها  
قيل الفوارس ويك عنتره أقدم**

■ إذا لقد تأثرت في بداياتك بالأدب القديم، والسير الشعبية وانعكس ذلك على شعرك، هل كان لمثل هذه القراءات الأولى منعكسات وتأثيرات على نثرك؟!

— سجلت بداياتى الشعرية على هامش ديوان عنتره، الذي كنت متأثرا به. ولا تزال بداياتى مكتوبة على ديوان عنتره، وحينما قرأت سيرة الزير سالم أعجبت بها أيما إعجاب، ولقد كان لها الفضل...

فإذا كان لسيرة عنتره وديوانه الفضل علي في أن أندفع لقول الشعر وكتابته، فلقد كان لسيرة الزير سالم نفس الفضل، كذلك كان لآل ليلة وليلة فضل آخر في محاولتى لكتابة النثر.. فلقد شاقني ما في السيرة من أشعار منسوبة «للمهلهل» وهو أول شاعر لهل الشعر — كما يقول النقاد —



وتزداد معرفتي وثقتي به أكثر... حينما أجد أنه يلامس هذه البيئة الصحراوية... ملامسة مباشرة ويعبر عنها تعبيراً حقيقياً وفطرياً..

كان في مكتبة والدي بعض الصحف والمجلات التي أصدرها كويتيون وغير كويتيين، فأضافت إلى معرفتي فائدة أخرى... هي أنني استطعت أن أطلع على ما كتبه الكتاب والأدباء والشعراء، في الكويت قديماً مما دفعني إلى أن أكون سباقاً في قضية التأليف عن الأدباء والشعراء الكويتيين.

### المراحل الشعرية

□ هل نتعرف على مراحل خالد سعود الزيد الشعرية التي مر بها؟  
— في بداياتي كنت متخذاً من منبر المدرسة خير دافع ومشجع لي كي أقول الشعر، كنت في السنة الأولى ثانوي / قد حاولت أن أكتب مقالا بترنياً وفعللاً كتبت عن (المثنى بن حارثة الشيباني). ولكن معلم اللغة العربية في تلك السنة، لم يدرك موهبتي في النثر بل ظن أني قد سرقت المقالة من إحدى الصحف والمجلات القديمة.. وقد سألني من أين جئت بهذه المقالة؟!

قلت: إنني كتبتها وأحفظها عن ظهر قلب، وحين لم ينشر لي هذه المقالة أصبت بشيء من الإحباط. فتوجهت للشعر.. وكان هناك الأستاذ المرحوم «عبد العظيم بدوي» من البعثة المصرية هو الذي تعهدني وحاول أن يقوم ما اعوج من أشعاري...

نظمت بعض الأشعار ونُشرت في مجلة اليقظة المدرسية في (الثانوية

المباركية) ثم انتقلت الثانوية المباركية إلى ثانوية الشويخ وأذكر أن أول قصيدة خدمتني وأشاعت لي صيتاً بين الطلاب - وفي الكويت - قصيدة قلتها في المولد النبوي... نظمتها في مدح الرسول عليه الصلاة والسلام. وكانت ألفاظها جاهلية... أقول في مطلعها:

نور بمكة قد أضاء وأشرقاً  
وأبان للناس الهداية والتقى  
ومحا رسوم الجاهلية كلها  
وأبان عدلاً في البرية مطلقاً  
لله ما انجبت يابنة يعرب  
صلتاً كريماً بالسعادة مشرقاً  
فبيوم مولده تقاصر قيصرُ

إذ قالت الكهانُ حسبك ما بقي  
واهتز إيوان الأعاجم معلناً  
بالانتهاء إلى اللقاء إلى اللقاء  
هلاً ذكرتم جيش أبرهة الذي  
قد جاء يزخر كالعباب مصفقا  
فدهنه داهية وليست فيلقاً  
لكن طير الله أمسى فيلقاً...

وهنا ضجت القاعة بالتصفيق مما شجعني على الكتابة، وقد دعيتي وزارة الأوقاف عام ١٩٥٤ لإلقاء القصيدة في حفلها الذي تقيمه سنوياً ابتهاجاً بهذه المناسبة في أحد المساجد.. وأذكر أن أحد الإخوان الحاضرين بكى، ولما سئل لماذا تبكي؟ قال: لقد ذكرني (خالد) بفصاحة أولئك الشعراء القدماء...

— حين وجدت الناس في الكويت بحاجة إلى أن يتعرفوا على تاريخهم الأدبي، ولقد قام بيننا في رابطة الأدباء عام ١٩٦٦، صراع، وحوارات ساخنة،

الصالحين، كنت أتمنى تلك العبارات وأحاول أن أتذوقها وأن أبتلعها... لتنسكب مرة أخرى في قالب يقيدي ويضيء عبارتي، ولقد كان القرآن رافدا لي...

كنت أقرأ القرآن - وأنا كثير القراءة للقرآن.. يوميا لأستفيد من عباراته وأنهل من روحانيته. لعلك ترانى في بعض عباراتي التي كنت أكتبها أستعيد آية من القرآن، أزجها وأضمنها قصيدتي أو عبارتي النثرية، فتضيء العبارة وتصبح مشرقة أيما إشراق...

- أتمنى أن أعود شاعرا، ولكن وجود شعراء كبار في الساحة الكويتية، يفوقوني نظما وكما ولعل هذا ما أدى إلى أن أتوجه إلى النثر لأخدم النثر.. ولم يكن النثر في منطقة الخليج مخدوما وقد أدى ذلك إلى ضмор الموهبة الشعرية، وإن كنت أحس أن نفسي مازالت تنازعني نحو الشعر كي أعود إليه.. وأتمنى أن أعود شاعرا كما كنت أولا.

- أهم ما توجهت إليه في كتاباتي النثرية. خدمة الأدب في الكويت. من (شعر) و(قصة) و(مسرّح) فكتابي (أدباء الكويت) صدر منه عدة أجزاء... ولقد أرّخت للشعراء والأدباء من كتاب صحافة وأدباء.. كما ترجمت للمسرحيين والقصاصين، وأضفت إليهم بعض إنتاجهم من نثر وشعر ليستعين بها القارئ والباحث معا.. ولقد كان جميع الإخوة معي كرماء حيث وافقوا على نشر ما أريد من إنتاجهم، نثرا أو شعرا... مما يروقني ويخدم منهج الكتاب. وكان ذلك رافدا للكتاب.. لذلك وجدت في الصحافة الكويتية المحلية قصصا يتيمة تلك

حول سؤال جذري مطروح هو (هل يوجد أدباء في الكويت؟!)... وكنت أتحدى هؤلاء المشككين وأقول لهم «نعم يوجد في الكويت أدباء، وعليّ أن أثبت لكم ذلك وسترون قريبا ما يثبت ما أذهب إليه»...

فذهبت إلى بيتي، أجمع المجالات القديمة... الممزقة والمهلهلة التي كانت تحتويها مكتبة والدي ووجدت بعض أوراق كتبها والدي أيضا، وهي أشعار لبعض الشعراء الكويتيين، فكان يحتفظ بها، وكان حصيلة ذلك الجهد «الجزء الأول / من كتابي - أدباء الكويت في قرنين» عام ١٩٦٧، وأعيد طبع هذا الكتاب مرة ثانية في العام نفسه.

ثم واصلت الكتابة في النثر وذلك مما أدى إلى أن أهجر الشعر، والشعر لا يريد منافسا له أبدا.

كان النثر سببا في انزواء موهبة الشعر وضمورها عندي، وانفتحت على الأبحاث الأدبية، وكان ذلك خيرا لي وللناس أيضا..

هجري للشعر لم يكن يعني قطيعة أبدية، فلقد كنت أنظم القصيدة والقصيدتين في السنة، ولكن موهبة الشعر أفادتني في النثر... لقد صارت لغتي النثرية ذات روح شعرية... فأفادني ذلك. كما أفادتني العبارات الصوفية... لقد وفقت إلى أن أقرأ في التصوف، وأن أتمنى تلك العبارات الصوفية، العلوية الجميلة، مثل (المواقف والمخاطبات) للنفري.. وكنت أقرأ (طبقات الصوفية) للشعراني.. وكنت أنتقي تلك العبارات التي ترد في كل ترجمة... يترجم فيها الشعراني لصوفي أو رجل صالح من هؤلاء

المجلات الكويتية... ووجدت أن علي كتابة (تراجم مختلفة) عن بعض الشعراء والأدباء - كما فعلت في كتابي (خالد الفرج) حيث جمعت آثاره وسيرة حياته ووضعته في كتاب ثم عدت إلى (ديوان الشاعر عبدالله سنان) ونقحت ديوانه الصادر عام ١٩٦٤، وجمعت منه مختارات وقدمت لها بمقدمة قصيرة، وقام الشاعر الدكتور (عبدالله العتيبي) وكتب عن هذه المختارات دراسة وافية... وطبعت تحت سلسلة (شعراء من الكويت).

## الحركة الأدبية في الكويت

□ هل يمكن تقديم فكرة موجزة عن بدايات الحركة الأدبية في الكويت، وتياراتها، والمراحل التي مر بها هذا الأدب وصولاً إلى الأدب الحديث؟!

- الشعر في الكويت بدأ متخلفاً شأنه شأن البدايات الأولى في الدول العربية أيام عصور الانحطاط. ولقد بدأ الشعر الكويتي (بعبد الجليل الطبطبائي) الذي قضى السنوات العشر الأخيرة من حياته في الكويت فاعتبرت وجوده في هذه السنوات العشر الأخيرة من حياته الكويت بداية للشعر في الكويت... بدأ الشعر في الكويت ميّناً تقليدياً يحمل تركة عصور الانحطاط، ثم هب مع قيام النهضة العربية التي قامت في الشام وفي مصر.. فقد تأثر شعراء الكويت في مطلع القرن العشرين بأفكار محمد عبده وأشعار البارودي وشوقي وحافظ وغيرهم.. فبرز في هذا الإطار (عبد اللطيف النصف) و(حجي بن جاسم) و(عبد العزيز رشيد) و(صقر الشبيب) كي يجاروا هذه النهضة

القصص التي كتبها أصحابها ثم شغلوا عنها ولم يعودوا إليها.. ولم تجمع في كتاب..

.. جمعت هذه القصص وكانت أول قصة كتبت في الكويت عام ١٩٢٩ بعنوان (منيرة) لخالد الفرج، كتبها في مجلة (الكويت) التي أصدرها عبدالعزيز رشيد... فبراير عام ١٩٢٨ ثم تدرجت إلى أن جاءت (البعثة) التي صدر العدد الأول منها عام ١٩٤٦ ووجدت فيها مجموعة من القصص التي كتبها كويتيون، وغير كويتيين... من العرب... فجمعت في هذا الكتاب جميع القصص اليتيمة التي كتبت ونشرت منذ عام ١٩٢٩ إلى ١٩٥٤ وقدمت لهذه القصص بمقدمة عن تاريخ القصة في الكويت...

ثم أتيت إلى المسرح:

فوجدت هناك مسرحيات مبثوثة في الصحف والمجلات، فجمعتها حتى عام ١٩٥٥، من مسرحيات كتبها كويتيون، أو كتبها غير كويتيين، فجمعتها، ورأيت أن أكتب مقدمة، لتاريخ المسرح، لكن ناشر الكتاب «الأخ يحيى ربيعان» رأى أن أكتب كتاباً عن تاريخ المسرح في الكويت.. لأوثق كل ما هو خاص بالمسرح... فكتبت كتابي (المسرح في الكويت وثائق وتاريخ) الذي يبلغ (٥٧٠ صفحة) أرّخت فيه للمسرح في الكويت منذ بداياته الأولى عام ١٩٢٢ حتى عام ١٩٨٣ وجعلته في ثمانية فصول...

## شخصيات خليجية

- لقد جمعت من الصحف القديمة تراجم لشخصيات خليجية، جمعتها في كتاب سمّيته (شخصيات خليجية) في



الله، كما نجد الشاعر (يعقوب السبيعي)... وتوالى ظهور الشعراء في السبعينات وما بعدها...

- لا يوجد في الكويت - كما في الدول الأخرى - هذا الصراع الحاد، بين القديم والجديد... بين شيوخ في الأدب وشباب في الأدب، هناك محاولة للاستفادة فقط، فالشباب يستفيدون من هذه الروافد ويعتبرون من سبقهم كان رافدا ومدمكا لهم، وكان مصباحا. والشيوخ أيضا من الأدباء لا يبخلون بإسداء نصائحهم، ويتركون لهم المجال كي يعبروا عن أنفسهم، لأنهم يعلمون سنة الحياة والتطور.. ولا أظن أن هناك خوفا على الأدب أو على الشعر في الكويت من هذه الموجات وهذه الصراعات.. لأن هذه الصراعات تأتي وتذهب.. وأنا واثق من أن أي شاعر كويتي لا يرغب في مجارة هذه الصراعات، لأنهم جميعا نهلوا من الثقافة الأصيلة مما جعلهم يقفون بقوة في وجه هذه الصراعات والتي تبغي أن تفت في عضد الفصحى...

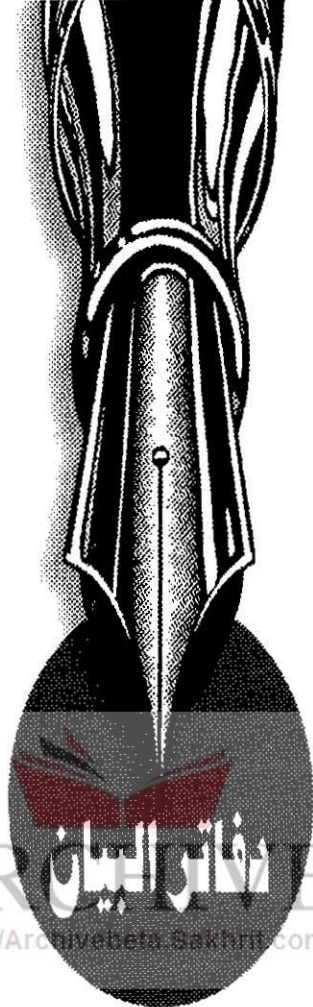
فالشعر الحديث أمر مسلم به ونحن مع التطور والحدثة.. لا نستطيع أن نرفضها ولا يجوز لنا أن نرفضها ويجب أن نتقبل كل جديد وكل محدث ومستحدث، ولكن يجب أن نأخذ منها بقدر يتلاءم مع ظروفنا وبيئتنا... وأن نترك ما لا يتفق مع ظروفنا وبيئتنا وثقافتنا سواء في قديمها أو في جديدها.. لأن للإنسان العربي مشاكل تخصه قد لا تتسجم مع هذه الصراعات التي تأتي غالبا من الغرب... والغرب له ظروفه وبيئته... وهذه الصراعات قد تعبر عن ظروف الغرب لكنها لا تعبر عن ظروفنا وعن موقعنا الحضاري والفكري...

الأدبية ولكن كان أهم شيء في هذه النهضة هو المطالبة بحرية المرأة وتعليمها، وتحقيق حرية الإنسان. لقد عبر الشعر الكويتي عن كل ذلك في أوائل القرن العشرين. ونجد أن الشعر في الأربعينات يتخذ سمة رومانسية عاطفية. فهو حالم، متألم، كثير القلق، يعبر عن هذه المرحلة الشاعر الكبير (فهد العسكر) رحمه الله... صاحب قصيدة:

**كفي الملام وعليني  
فالشك أودى باليقين...**

فتأثر الشعر في هذه المرحلة برجلين، أحدهما في الكويت وآخر في البحرين، (إبراهيم عريض) في البحرين بشعره الرومانسي و(فهد العسكر) بشعره الرومانسي الحزين. مع أن شعر العريض أكثر تفاؤلا، ثم جاءت مرحلة الشعر الحديث في الكويت على يد (الشاعر أحمد العدوانى) وهو مدرسة قائمة بذاتها، ثم تلاه (علي السبتي) الذي يعتبر أول من نظم الشعر الحديث، متأثرا (بالسياب) و(نازك الملائكة) والمعروف أن علي السبتي مصدر من مصادر الباحثين عن حياة السياب، فقد كان صديقه.. لهذين الرائيين (العدوانى) و(السبتي) الفصل في إدخال الشعر الحديث إلى الأدب الكويتي...

وتلت هذه الفترة شعراء (الستينات) الذين نمثلهم ويقف (محمد الفايز) في مذكرات بحار (والدكتور خليفة الوقيان) وهو ناصع العبارة متينها، ونجد (الدكتور عبدالله العتيبي) يرحمه



□ ذروة النضج

نادر عبدالله

□ مسيرة قلم

سميرة المانع

# ذروة النص

نادر عبدالله

قد استأثر بمشاعري إلى حد الإشباع، أو الإتلاف، لا أعرف!.. بلوعة تلك المصائر الإنسانية، بنشداناتها، وإخفاقاتها، وأحلامها وموتها في نهاية الأمر.. وقد تساءلت مرارا عما إذا كان ثمة إمكانية للمفاضلة بين عمل وآخر، علما أن طريقة إشارة الارتعاشات واللوعات، كانت مختلفة في كل عمل.

فثلاثية «اسحق دويتشر»، «النبى الأعزل»، «النبى المسلح»، «النبى المنبؤ»، كانت تفاصيل دامية، لحياة بطل تراجيدي، مفعم بالسمو، والنبيل، والتناقض، وكثيرا ما وجدت نفسي، أركض لأرفع رأسي خارج النافذة ليجرحه، ويدميه صقيع الليل..

أما مذكرات «لويس بونويل» فإنها تجعلك أشبه برجل أرستقراطي ممتلئ بالمعرفة، والرعاية، والحس الإنساني الأصيل، تجلس في مكان وثير، دافئ، تصحبك موسيقا راعقة على مدار الوقت للتوحد مع جوهر الحياة، على نحو لم يحصل له مثيل.

أما مذكرات «هشام شرابي» - الجمر

عندما فرغت من قراءة «الجرم والرماد» - ذكريات مثقف عربي - له هشام شرابي، تملكني الشعور، إنني فقدت عملا جميلا مدهشا، وملوعا، وكعادتى في مثل ذلك، لا أستطيع دخول دورة الحياة من جديد بسهولة ويسر وتذكرت أن هذا الشعور بالفقدان المصحوب بالألم المرير، قد تكرر كثيرا في الآونة الأخيرة إذ إنني قرأت بفترات متقاربة، عددا من النصوص التي تنتمي إلى النوع ذاته من الأدب: «أدب المذكرات».

بدأتها بثلاثية «اسحق دويتشر» العظيمة، الأسرة، عن حياة «تروتسكي».. ثم مذكرات (بونويل) المخرج الاسباني المعروف.. والسلطان الأحمر «لغسان زكريا» الذي تحدث فيه عن معاشته المباشرة «لـ عبد الحميد السراج» في النصف الثانى من الخمسينيات وزمن الوحدة.. و«رحلة جبيلية».. رحلة صعبة «لـ «فدوى طوقان» وكان آخرها «الجرم والرماد».. لا شك أن كل عمل من هذه الأعمال،



ويرى ما يخفى على الناس من غوامضها».. لكنني أتذكر أن «راسل» نفسه الذي ما كان يمكن له أن يكون قوميا سوريا، أو ماركسيا، أو سرياليا.. قاد مظاهرات سلمية في بريطانيا ودخل السجون، وهو يدافع عن الإنسانية من وجهة نظره تلك المتفهمة، والعميقة.

هل هي قضية محيرة إذن؟!.. لو كان «راسل» ابن هذه المنطقة، تحت أية يافطة، إذن، سيواجه الاستعمار؟ الذي كان وباء هذا القرن حسب تعبير غاندي.. كيف سيدافع عن الإنسان المنحاز إلى قضاياه أصلا؟.. وهو المتحرر والمتجاوز لكل الأيديولوجيات، والعقائد بنضج - مثل الكثير منا اليوم - إنه سيناضل ولا شك.. بيد أن أنطون سعادة، سيعتبره من فصيلة الرخويات الزائدة عن حاجة سوريا الكبرى.. فيما تروتسكي سيصفه جروا مثاليا، لم يفهم قوانين الماركسية المحكمة.

.. إذا سيكون «برتراند راسل» ضحية الضحايا أنفسهم.. ومع ذلك تبدو هذه المقاربات سخيفة، وغير قابلة أن تكون أمثلة للتبسيط، والفهم.. فلا يجوز بالتأكيد أن نبادل الناس أمكنتهم، وبيئاتهم، ونبقي على وعيهم أنفسهم.. فالوعي هو نتاج ظرفه.. لكنني فقط أتوق إلى هذه المقاربات، للتدليل لنفسي على الأقل، إلى أن النضج الإنساني العميق ليس استثناء فقط في كل مرحلة تاريخية.. بل ربما أنه المأساة الإنسانية نفسها إذا ماداهم إنسان ما، وهو لا يزال يعيش في مجتمعات شبه بدائية، محكومة بشروط سلطة أبوية من جانب، وفقر الناس وجهلهم، وغوغائيتهم من جانب آخر.

والرماد - فهي شيء ممتع عن الوصف، وكأن مقام النص لم يتسرب إليه بعد، أي قول رغم إنها مرحلة نهاية الأربعينيات، وبداية الخمسينيات، أي تلك المرحلة - النكبة - التي شكلت، وما زالت منطلق كل قول في حياتنا. إذا.. يا لروعة الفن، عندما تقف خلفه روح عظيمة وموهبة أخاذة، وتجربة أصيلة.

## إضاءة هذا القرن

إن الأعمال السابقة التقت جميعها في نقطة إضاءة هذا القرن، بيد أنها إضاءة من لحم، ودم، وروح.. فمن إسبانيا إلى روسيا، إلى فرنسا.. فلسطين، ومصر، وسوريا، ولبنان كان العمالة - الضحايا - يتجولون في رؤوسهم أفكار ناقصة من وجهة نظر تاريخية، لكنها كانت كافية، لتشكّل لهم ضمن شرطهم التاريخي المحدد، مفاهيم مطلقة، وأصيلة والحل الوحيد لكل شيء.. كانت كافية لتملأ أرواحهم بالحماسة التي لولاه، لفقد التاريخ جوهر حركته. وعاشوا حياة مليئة بالكفاح، والأفكار الكبيرة.. وها أنذا بعد أن ماتوا جميعا أنظر إلى الخلف، وأقول: إن البشرية لا تزال في مستقبل عمرها.. وأتساءل لو أنهم جميعا كانوا مثل «برتراند راسل» الفيلسوف الإنجليزي، الذي عاش شرطهم ذاته، قبيل وبعد منتصف هذا القرن، أي متسلحين مثله بوعي آخر ليس أقل منهم شغفا بالحياة، وتمجيذا للإنسان وانحيازاً له، لكن أدواته كانت هادئة، فوق كل تعصب «أطل على مشاكل الإنسان، من ذرى لا يصلها سوى عقل كبير، يتحسس جوانبها

في العيون.. ذاك التأكيد الذي لا يحصل إلا نادرا في التاريخ على امتلاء الإنسان بالحب للمبادئ والقيم والشعارات.. الحب الذي يصنع العظمة والسمو من داخل الرماد.. غير أن ذلك الحب كان يكمن داخل سحره، أمر خطير، ففي خلفية ذاك النشيد الجبار المنطلق من ملايين الحناجر، المفعم بالأخيلة وتحليقها للإمساك برحابة الرغبات، في تنوعها اللانهائي.. كان ثمة ضابط صغير ينشر عظام «فرج الله الحلو» ليسهل عليه تذويب جسده في الأسيد المعد في حوض صغير في زاوية الغرفة.

نعم.. إن هذا القرن إلى ما بعد منتصفه بعقد وثيق من الزمن، كان الإيقاع الكلي لصوت الشعوب.. إيقاع النشيدان البطولي للحرية.. للمفردات الغامضة.. والأحاسيس الأصلية التي تنبع عنها.. لم يكن ثمة شيء متقنا.. كل شيء فطري - مهلهل.. يعوزه كل شيء ما عدا التصميم ويقظة الروح وتحققها الكامل في ثنايا هيولى الواقع الرخو.

ويتساءل هشام شرابي، لو بقي أنطون سعادة على قيد الحياة.. فسوف يتحول إلى ماركسي.

ماذا يعني أن يتحول إلى ماركسي يا أستاذ هشام.. يا صاحب الروح الآسرة. ها نحن في النصف الثاني، من العقد الأخير من هذا القرن، يرتد الواقع خلفنا، لا ينقصه لون في أصناف الأحزاب.. فمن من الماركسيين سيجعلنا نحب زعيمه، كما أحببنا أنطون سعادة، في الجمر والرماد؟

..عندما امتلكتنا ناصية الكلام افتقدنا النبيل، والرجولة، والدفع.. إن كلمة ع «الأرجح» التي لم تسمعها آنذاك على لسان أساتذتك في الجامعة البيروتية..

إن لويس بونويل وحده، وقد وصل إلى النضج في الربع الأخير من حياته، تمكن في ظروف مجتمعات حضارية، ووضع مادي جيد أن يدفع هذا النضج إلى نهاياته القصوى عبر التأمل.. وبالطبع فإن التأمل هو أقصى ما يستطيع فعله الإنسان الناضج.. التأمل الذي يكشف له على نحو عميق للغاية.. أن الإنسان والحياة هما الأشد امتناعا عن التفسير والإمساك.

## النشيد الجبار

وأیضا.. إن تلك الأعمال، كانت تنتمي إلى شرط واحد، فيه سحر الشعار، وقداسة القضايا، وطزاجة الأيديولوجيات.. كل هذا كان مختلطا بدراماتيكية سيلان أحداث الواقع ومأساويتها - من نكبة ٤٨ - وقبل ذلك الإعدامات الجماعية التي شهدتها البلاشفة.. والنوايا الطيبة للأحزاب في عموم المنطقة، بكل فوضويتهما، وطفولتها السياسية وأیضا الفاشية وزئير حناجر غوغاثيرها.. ثم مرحلة عبد الناصر التي أعطت العرب الإحساس بالقدرة على العطاء والإخصاب وفتحت أمامهم الأبواب على مصراعها، ليلامسوا شعارات روحية، قومها الانفعال، والتعصب، وانعدام الثقافة، والجهل.

.. هكذا كان الرجل يقف على المنبر شامخا، عنيذا، مفعما بأصالة الانتماء يمتد أمامه من الخليج إلى المحيط، بحر هائل من وجوه منغمرة بلذة تفتح طازجة، سرعان ما ستتخرج بالدم.

.. لكن علينا أن نقف بخشوع حتى النهاية أمام ذاك السحر الذي كان يبرق

بتنا نردها كثيرا، لكن دون أن نحمل المعنى الذي تتوخاه.

إنها مفردة جديدة يتمنطق بها اللسان، لإضافة رونق جديد للجملة.. فكل شيء هنا يتعلق بتفاصيل حياتنا، معد مسبقا أما بالنسبة للقضايا الجوهرية، فليس لنا علاقة بها، لتغدو كلمة ع «الأرجح» ذات معنى.

إن مفردات مثل ربما.. تقريبا.. ع الأرجح.. ولا أستطيع أن أجزم، لا يردها بعمق إلا بشر قد تحققت أو تكاد إنسانيتهم.. وأصبح الضعف.. وإمكان الخطأ.. وعدم اليقين، هي مدركات كجزء أصيل من إنسانيتهم دون أن تنتقص منها.

أخيرا

إن تلك الأعمال، فتحت أمامي بوابات

هذا القرن حتى بداياته.. منذ أن أسست الجيش الأحمر مع تروتسكي وانتميت إلى السريالية مع بونويل، وعملت في إذاعة فلسطين مع إبراهيم طوقان، وشاركت زكريا محي الدين أحلام تدمير إسرائيل.. ورافقت أنطون سعادة في تجواله في لبنان، وهو يطوف على أنصاره.. قاسمته ثقته بنفسه، ومفاهيمه ورجولته الخارقة.

لكني أيضا طعنت مع تروتسكي في المكسيك.. وأعدمت مع أنطون سعادة رميا بالرصاص تحت أشجار الأرز.. وبترت ساقي، وذوبت بالأسيد مع فرج الله الحلو.

إنني في ذروة نضجي الآن.. أطل على الحياة التي عبرت ممتلئا بالوحدة.. بالخربة.. الألم.. الانكسار.. خاوي الوفاض من أي تحصيل، سوى إنني أصبحت ناضجا.



# مسيرة قلم

سميرة المانع - لندن -

قبل كل شيء

ليتني أستطيع أن أتحاشى كلمات

مثل: «في الحقيقة» أو «دون شك» أو

«بالتأكيد»، فهذه قضايا لا أدعيها. أنا مثلكم، أريد أن

أتحسس مسار هذا القلم، وكيف كان دربه؟ ولماذا؟ ومن

صادفه؟ أصادف أصحاب السوء؟ أكان باحثاً عن الشهرة

والجاء عن طريق حزب، حكومة، أو أصدقاء من النقاد والصحفيين

من أجل إعلاء نجمه والإطراب في مدحه؟ أكان يرمي العبث من

الكتابة لأجل أغراض صاحبه الكثيرة الطمع؟ أسود الصفحات

البيضاء باللغو والثرثرة فأضاع مئات الأوراق ولطخها تلك التي

تسببت في قطع الأشجار الجميلة، فساهم، بشكل من

الأشكال، بتلويث البيئة؟ هذه أسئلة من حقكم أن

تسألوها، وأرجو أن يكون القلم قادراً على

الدفاع عن نفسه.

يريد المغامرة، المشاركة، اعتراك الحياة بكل ما فيها من لهو وصخب واحتدام، ثم فجأة همت سبع سنين عجاف بعد تخرجي من الجامعة والانشغال بما كان يجري آنذاك جاري من حوله بمهنة التدريس، خجلا، متأدبا، تفضل صاحبته أن تدبر أمورها بخياطة فستان، أو ما هو لون صبغة أحمر الشفاه الصالح لها. اهتم بما يشغل بال ربات البيوت ولم يمارس سلطته، متحرجا، مختفقا، حتى ظننت أننا سنبقى على هذه الحال للأبد، سيسهل وكفى المؤمنين القتال، ولم أكن أدري أنه يتظاهر بالموت وهو من سيدهشني.

في سنة «١٩٦٥» سافرت إلى لندن، خرج من العراق ولسان حاله يقول: «هيا، ابعديني، لا يمكن أن أنسجم معهم، لا يمكن أن أعيش وإياهم» ولكن من هم هؤلاء الذين جمدوه وأخرسوه لدرجة شعوري إنه مات. لا أدري بالضبط، آنئذ. كان صامتا بمرارة، على الرغم من أن صاحبه لم تسجن أو تعذب، لم تطارد أو تشتغل بالسياسة بالمعنى الذي يخيفهم ويهددهم على منافسة السلطة. لقد وجدت نفسها غريبة بينهم فابتعدت عنهم بشئونها، غريبة حتى قبل أن تسافر إلى لندن، والقلم يعيش على الهامش لكي لا يحرجه.

في لندن، بعد خمسة شهور فقط، وعلى منضدة تتزهز من القدم والاستعمال، بشقة صغيرة مؤجرة في شارع (كامدن) شمالي لندن بعيدة عنهم آلاف الأميال، ودون سابق إنذار. امتطى القلم صهوته وعلا غبار حصانه، تحدث عنهم ومعهم في «العز والرجال» كقصّة قصيرة في رأيي إنها نقطة التحول الأولى

اختصارا للمقال أذكر سطورا في قطعة إنشاء بسيط، بموضوع أعطاه لنا أستاذنا د. علي جواد الطاهر في الجامعة عام ١٩٥٦، كان اسم الموضوع «مولد زهرة» كتبه القلم واهتم به الأستاذ الكريم وتحدث به أمام الطلاب بثناء يفوق ما كنت أتوقعه، ثم نشره في مجلة وزارة المعارف، آنذاك، لشدة إعجابه. كان القلم في تلك السطور المتواضعة يقول: (كنت أهم بقطفها لأعقدها مع أخواتها من الزهيرات النديات كي أزين بهن عنقي هذا المساء. لكنني فوجئت وعقدت الدهشة أطرافي عندما نطقت برجائها المتوسل كي أدعها.. يوما واحدا.. يوم مولدها.. إلى النور والضياء!!

تماهلت ورفعت يدي عن غصنها الندي، وقد أطربني أريجها العطر وتاقت نفسي إلى التريث بجانبها لأستلمي عبرها المنعش. وبابتسامة مشرقة زانها تلالؤ الندى على وجنتيها الرقيقتين كانت تقول: العالم!! أعرف كل شيء عن العالم، الحب والخير، الكراهية والشح، الأمل واليأس، أجل!! أعرف هذا، لم أعرفه اليوم، ولم أتعلمه الآن عندما تفتحت وريقاتي وفاض عبري، كلا عرفت منذ أيام خلت، أيام طويلة، قضيتها خلف جدران غلافي السميكة أسمع وأتململ.. أسمع أخواتي الزهيرات في الليالي المقمرة وهن يتهاشن، ويتجاذبن أطراف أحاديثهن الممتعة، وكم تضاحكن وتمازحن، ويعلم الله كم كنت متلهفة للقائهن والمسامرة معهن، ولكن أنت اليوم.. تريدن أن تقطفيني، واليوم ولدت، فكيف أموت!!»

هكذا ابتدأ القلم مدهوشا، فضوليا،

لكنه منقاد، تنتهي القصة عندما تنسل الصبية بصمت من البيت، ذاهبة خلسة إلى بيت الجيران، دون أن تخبر والدها بالأمر، تاركة إياه وحده، كرفض واحتجاج. وهذا ما حصل، بالفعل، لنا، نحن المحتجين، الخارجين من الوطن منذ ذلك الحين.

هكذا تناول القلم غضبه وحزنه بهذه القصة القصيرة بحذر من نوع خاص، وانفجرت أساريه منشرفة. لقد طبعت قصته في مجموعة «الغناء» عند وزارة الإعلام العراقية، لا غيرها، في السبعينيات.

بعد هذه القصة توالى بفتح المنافذ ليتنفس كما تنفست «زهرة الليمون» يوم مولدها إلى النور والضياء. مزق الستار السميكة حوله وظل يعالج شروخا متخفية حزينة بعناية ممرضة صبور، رحيمة تختلف عن قسوة بعض ممرضات مستشفيات العراق. كتب قصة «الغناء» بعد سنوات قلائل. وهي باختصار حول ست حسية مدرسة الرسم التي تريد من الطالبات أن يرسمن منظرا طبيعيا. ابتدأن الرسم لكنهن في الوقت نفسه بدأن بالغناء دون شعور منهن. طار صواب ست حسية، جنت، كيف يمارس الغناء وسط حصة الرسم! ذهبت إلى المديرية مرتين مشتكية، وأخيرا قررت المديرية الصارمة طردهن من المدرسة، كلية، ولن تسمح لهن بالعودة ثانية، ما لم يجلبن ورقة تعهد بحسن السلوك من أولياء أمورهن. هذه أسطر من قصة «الغناء».

(عادت الطالبات لمسك الأقلام والرجوع لـ «المنظر الطبيعي». تحشدت هسهسة صوت الدفاتر وهي تفتح، أقلام الألوان وهي تتكاثر وتلتئم في

بحياته العملية المسئول عنها. صرخ المختنق صراخا خفيضا لأول مرة فانتبهت عليه. كان موجعا بجوانبه كلها، من رأسه إلى قلبه، من خاصرتيه إلى قدميه. كانت السيوف التي همد بها متظاهرا، وعانى منها من «١٩٥٨» إلى «١٩٦٥» - ومن عاش تلك الفترة في العراق سيعرف مكابدة أعوامه تلك - القصة تقرأ على وجهين الوجه الأول حول صبية قروية يتيمة الأم، تموت عنزتهم القهوائية الطلوب ذات العيون الواسعة وتخلف عنزا صغيرا ذكرا. الوالد يصر على تسمينه لكي يذبحه وهي تريد تربيته ليؤنس وحدتها، أخيرا يكسب الأب الجولة، ويأمرها أن تجلب السكن، السكن الحادة وليست سكينه المطبخ فهي عمياء، طالبا منها أن تحشو بطنه بالرز والبهارات وتهيؤه لوليمة سيدعو فيها أصدقاءه: الشيخ ضاري، وابنه غزوان، رحيم، وتقي. انظروا لهذه الأسماء فقط، اختارها القلم بتقصد، أذكر هذا جيدا، ولم يكن بزيئا أثناء الكتابة. الشيخ ضاري: المحافظون بالعراق. ابنه غزوان: حزب البعث. رحيم: الحزب الشيوعي كونه متحدثا دوما عن الرحمة للعامل والفلاح، أما تقي فهم المتدينون. هؤلاء كلهم، واسمحوا لي أن أكون صريحة، اجتمعوا ليأكلوا العنز بشهية، دون أي اعتبار آخر، طيب، من يكون العنز؟ إنه «العراق» كأرض وطبيعة ووطن. من هو الوالد؟! إنه السلطة بكل قدراتها وسطوتها. أما الصبية، المطلوب منها أن تحضر أدوات القتل، وكأنها مرتاحة ومشاركة بالعملية التي تكرها فهي الشعب العراقي البريء المسكين الذي لا حول له ولا قوة، دون أخذ رأيه بشيء



الوردية والذهبية بفضل أقلام الألوان  
الجيدة الصنع مشاعر لا أول لها ولا  
آخر. بعد فراق طويل دجلة والفرات  
يتعانقان.

مطر من فصل الشتاء، وقوارب  
شراعية، أوراق الخريف وشلالات جبال  
شملا العراق، ولم تجسر واحدة من  
الطالبات الثلاثين في الصف على رسم  
القيظ وصيف العراق القاسي في  
ساحاته، لم ترسم واحدة منهن إنسانا  
بملابس أوربية، أو سيدة تطلي أظافرها  
بأصباغ كاذبة، أو تلبس شعرا  
مستعارا. كان الصدق شعارهن.  
الصدق والبراءة والشفقة. النقاء والطهر  
ثم العذاب، ثم أم كلثوم!

### أسمع هممة

اقتربت ست حسيبة لتتنقض على  
فريستها، اقتربت كالحافية لمعرفة  
مصدر الصوت. إنه في آخر الصف، بل  
في أوله، في الجانب الأيسر أو الأيمن. كن  
بالفعل يغنين، يخرقن قوانين المدرسة،  
قوانين النظام والهدوء، يجب أن تمسك  
زمام الموقف، إنها القوانين).

يا أصدقائي، ماذا يريد القلم بهذا  
الإلحاح؟ هل يريد كشف زيف ادعاء  
ست حسيبة مدرسة الرسم، فهي تقول  
«المنظر الطبيعي» وأمرت هن برسمه، إلا  
أنها لا تقصده بتاتا، كونها تحاسبهن  
لأنهن بدأن الغناء، وهذا الأخير، كما لا  
يخفى، صنو الرسم، موضوع فني آخر،  
بينما ست حسيبة، لا تفهم هذه اللغة،  
تستعمل الفن كذبا وادعاء ولا علاقة لها  
به، تماما مثلما يستخدم المسؤولون  
عندنا كلمات مثل الديمقراطية والحرية  
والوحدة وعندما نريد أن نمارسها،

المخابيء الخشبية. شمر الورق الصقيل  
عن معدنه وبياضه، تهيأت الأخيلة  
المنظورة للطبيعة المصورة. عبرت نحلة  
حائرة الحقل في المنظر الطبيعي لدى  
«ناثلة» واستحمت النخيلات بجذوعهن  
القهوائية عند شواطئ الأنهار. أراد  
البعض رعاة وأغناما في مناظرهن،  
سماوات، نبضة ربيع، غيوما، طيورا  
مهاجرة، طيورا بيضا هابطة، وكانت  
الجدول أثناء ذلك تترقق بلا حساب،  
أكواخ ريفية، مسحة حشيش، منظر  
غروب شمس الأصيل.. أم كلثوم. غناء،  
دندنة خافتة، تكاد لا تسمع، لا عنوان  
للنغم الدافيء، اللحن اللذيد المناسب  
الحزين.

جاء، عفوا مع السماء والنهر والطيور  
والشمس الكهرمانية. كانت الحصاة  
بعيدة عن المناهج والمفتشين والمديرة  
التي تتقلب عجيزتها في الطارمة تبحث  
عن أنثمة. كان الزمان بعيدا حتى عن  
حارس المدرسة الذي يغفو في مقعده،  
قرب الباب، وتحت الشمس البغدادية،  
يغفو بكسل وكأن المعارك الطاحنة التي  
خاضها أثناء الليل قد أتعبته وهدت  
حيله. لا ألم أو حنين، لا اشتياق أو  
تطلعات. لقد هبطت نفسيته إلى درجة  
النوم، وكانت ست حسيبة تقول:  
«المنظر الطبيعي» وقد أمرتهن برسمه  
منذ بداية الحصاة، لولا أنها لم تقصد  
«المنظر الطبيعي» إطلاقا، وكان همها  
إشغالهن بشيء وإسكاتهن، وإقناع  
وزارة التربية والتعليم أنها تؤدي  
واجبها كمدرسة للرسم في «مدرسة  
العناية» على أكمل وجه فوجدت «المنظر  
الطبيعي» خير كبش فداء.

ومضت عيون الصبايا وانفرجت  
أساريهن الأسيرة، خلعت الطبيعة

بعض الوجوه، وبدا الإنسان، لسوء حظه، في نهاية الرواية، غير قادر على رؤية الأمور كلها مرة واحدة. هناك دائما، نقطة عمى وظلام في منظره. تجعله ظالما عديم الإحساس، متعصبا، متحيزا. وكما يعرف البعض، منعت الرواية من التداول والتوزيع بالعراق، دون ذكر الأسباب. بل جاءتني رسالة على عجل من الرقيب هناك على عنواني بالمركز الثقافي العراقي بلندن وكنت أعمل فيه كأمينة مكتبة بصفاء نية. الرسالة موقعة باسم شخص ليس بذي بال. فتذكر القلم، فجأة، حادثة أخرى سبق أن ضاق صدر أحد الأدباء به في مجموعة «الغناء» وكان أيضا رقيقا في بغداد، فقال القلم بينه وبين نفسه: «أنا في لندن ولا أستطيع أن أستريح منكم!» وبحماس المنزعج كتب رده، فورا، وسلمه لمدير المركز، عنوان الرد: «ألا ابشروا بالأعمال الخلاقية» تهكما وسخرية من هؤلاء الموظفين الحريصين، فقط، على كتم الأفواه وإشاعة الجبن والتفاق ويسمونهم أدباء وخبراء وهم لا يختلفون عن ست حسيبة و«منظرها الطبيعي».

لأول مرة في تأريخ القلم يتصور نفسه قادرا على كتابة مسرحية. ومن دون سابقة يعرفها بهذا الباب، عند نساء المنطقة تجرأ وعالج موضوع المرأة في مسرحية صغيرة سماها «النصف فقط». العنوان لا يخلو من تحرش، هذا واضح لا يحتاج إلى تفسير، لكن المعالجة صارت بالمقلوب، فالمرأة التي باعقادهم أنها نصف رجل، لقلة عقلها، تصبح شبيهة ذهنيا بالرجل، فيتهمونها بوصمة أنها نصف رجل، متهمين عليها في المسرحية، أي تبقى نصفًا ولكن

فعلا، نسجن ونعذب على اعتبار أننا خرقتنا القوانين، هذا هو واقعنا، للأسف، فهم لا يقصدونها في شعاراتهم.

بعد فترة، تلمظ القلم، ليتردد على مواضيع مختلفة، نشر بعضها في مجموعة «الغناء» ثم فكر في كتابة الرواية. كانت الأولى «السابقون واللاحقون» وفيها التساؤلات والحيرة في مسألة الحب من جهة والتقواء الحضارات والمنافسة بينها من جهة أخرى. ولم أكن قد قرأت الأبيات التي ترجمها «بن سعدة»: (إن تعذر تلاقيك، فلتعد عاشقك ومناجيك، عد، وإن لم تف، فالأمانى تكفي، وعد حبيب مماطل لهو أطيب لدي من وصال محب أمامي ماثل. التي نقلها لنا هكذا الكاتب الاسباني «خوان غويتيسلو»، مشكورا، والرواية كما قال عنها الكاتب اللبناني الفطن سمير صايغ في صحيفة «الأنوار» بمجرد ظهورها: «إذا أردت أن تطيل الحب فعليك بتحمل البعاد والألم» وفيها، أيضا، ربط الطبيعة والكون برود فعل الأفراد، التساؤلات الغامضة، مثل الأشخاص، التي لا تعرف بالضبط ماذا تريد، وفيها يظهر الإنسان، فعلا، ذلك المخلوق العجيب!

بعد سنوات قليلة ظهرت رواية «الثنائية اللندنية» وهي تنتمى للرواية الأولى، أقل تساؤلا على الرغم من وجود ألف سؤال وسؤال. لكن الحوادث بدأت تكشف بعض الغموض. كان مقتل سعيد حمامي، ممثل منظمة التحرير الفلسطينية بلندن مبعثا لظهورها. فيها أجوبة قاصمة للظهور حول مأساة فلسطين - ومن منا لم يتأثر بفلسطين وقضيتها - وحول قضية الظلم على المرأة، وكأن هناك تشابها بين الاثنين في

وبغداد، بين طهران وعواصم المنطقة كلها، هو الذي ربي على الأدب العربي الكلاسيكي، ونصفه مكتوب بأقلام أصلها من فارس أو ما يسمى الآن إيران. ماذا سيقول لابن المقفع، لسيبويه، الخوارزمي، بديع الزمان الهمذاني، أبو نؤاس، لشهرزاد؟ كيف يواجههم؟ ما عذره؟ إنه يعرف أن هناك مناوشات بين العراق وإيران على الحدود، خربشات، مهاترات، منازعات، مشاكل هنا وهناك، أشراراً وخبثاء من الجانبين، أما أن تلقى الصواريخ في وسط المدنيين الأمنيين بمطار طهران فهذا شيء لا يقبله ضميره ولا عقله على الإطلاق. استعد لتقديم استقالته من المركز الثقافي بلندن للمرة الثانية، فقبلت هذه المرة بغیظ واستنكار، فقد شذ عن الجميع مرة أخرى، عاد غريباً وحيداً للمرة الثانية، نفس الغربة التي عاناها قبل مغادرته العراق سنة «١٩٦٥»، وحده بين جميع المطبلين، المنافيين، المتواطئين، أو الصامتين الخائفين من الحدث الجلل.

استمرت الحرب، كما تعرفون، ثماني سنوات، أثناءها انتقل أصحاب القلم إلى جنوب لندن، في منطقة قرب نهر التايمز. دمعت عيونه وهو يرى النهر، الذي ذكره بشط العرب في تلك البقعة بالذات، ما بين «رجموند» و«كنكزتن»، ولم يصدق أن هناك نهراً يشبه نهره بالبصرة وتبين له أن الأنهار إخوة، جالت المخيلة حول حظ شطه الآن، ماذا بقي من وداعته الماضية؟ أين قواربه ذات الوسائد التي يحرس أصحابها أن تكون من الساتان. كيف حال الموج الهاديء وهو يتلاعب بها متهادية كي تصل شواطئ «التنومة» و«كردلان».

على أسوأ حال ممكنة لمرضاته جسدياً، كما يتصورون. وهكذا يمارس الرجل العايب كطفل نرجسيته وتفوقه عليها، سادا الطريق بوجهها أينما توجهت، ولا من مفر. فهي مذنبه دائماً، متقلصة أبداً، ولا يفسح لها المجال. وفي نهاية المسرحية عندما تغضب المرأة على زوجها وتقطع سبحته في الشارع العام، تضطر إلى لم خرزها معه، بعد أن رآته منكبا على التقاطها ما بين النور والظلمة تحت المصباح بالليل. تعطف عليه ويعود إليها حنانها ورحمتها، فتنسى نفسها وإساءاته. ونحن كنساء عموماً، نقوم بهذا الدور على الدوام في الحياة الحقيقية. ومن الجدير بالذكر، لقد كتبت هذه المسرحية في أوج اشتعال الثورة النسوية بأوروبا وأمريكا، عندما رفض بعضهن في جمعيات المرأة الرجال احتجاجاً على لأعدالتهن، فكانت، بالمقارنة، معتدلة، فهي تعترف أن لا استغناء لنا عنهن: الرجال، وإن تمتعت المرأة بإصلاحهن!

بدأت الرواية الثالثة في منتصف الثمانينيات، وما أدراك ما الثمانينيات؟! فترة الحرب العراقية / الإيرانية. مع خشود التزمير والنفخ والزعيق ظهرت «حبل السرة» كمتسلسلة في معظمها بمجلة «الاغتراب الأدبي». احتفظ القلم بها كسرّ بعد أن جاءني إحدى الوظائف مسرورة إلى مكتبة المركز، وكنت أقرأ في كتاب: «ست سميرة، ست سميرة، قصفتنا مطار طهران» كيف؟! صغقت وأنا أسألها مذعورة. ردت بانسراح، «فرصة ذهبية، فرصة ذهبية، فجيشتهم متشرذم هناك» ماذا يقول القلم للجارة الغادرة، كيف أسكتته؟ هل يمكن علاجها؟! لا فرق عنده بين طهران



بأسرع وقت ممكن. عصافير تحط هنا وهناك. طيور الهزار، البلابل، طيور سود مناقيرها صفر تحلق في الأعالي، ينادي بعضها بعضا. وقف أحدهم على قمة إحدى الأشجار، نافشا ريشه، نافخا صدره، يشدو هناك، لافتا الأنظار والأسماع إليه:

تتاتا تتاتا تا تا

في أعلى الشجرة، يشدو الطير مزهوا، يقول: «أنا، أنا، انظروا لي أنا، انظروا لي وحدي» فاطمة تبتسم وقد سرقت لبها المناظر الطبيعية للعالم الواسع الجميل الخلاب. إنه يسع الجميع، ولكل حصته ليرفع قامته وينفخ صدره مفتخرا، نافشا ريشه، محققا ذاته، متباهيا. تذكرت معرض رسوم زوجها الفنان. الصور الجدارية الفخمة لصدام. المرأة الشعبية الحافية المزهوة بثلاجتها الكهربائية، صديقته التونسية الراغبة في إكمال دراستها العليا. زهور النرجس. شجرة التفاح. الطير. أجل الجميع يقول بطريقة ما: «أنا، أنا، شوفوني، شوفوني» تنهدت وهي تبتعد عن الشباك عارفة الفرق بينهم، فالبعض يدمر غيره، يحطم من يصادفه ليظهر هو وحده بالذات، محققا أطماعه مالتا غروره. متذكرة حزن الرجل العراقي العجوز النحيف المقرص بسيقان أ لجردة، وامراته المتكومة قربه، النائمة، اليائسة، الجائعة ومعهما سلتهما الفارغة المطاط. تذكرت الهجوم على الكويت. تذكرت تجفيف مياه الأهوار. تذكرت الصاروخ على مطار طهران. تذكرت آلام الأكراد. تذكرت شط العرب وقصف نخيل البصرة الفيحاء، تذكرت:

تتاتا تتاتا تا تا

تركت الطير يغرد مسرورا نشوان.

والطريق محفوف بالمخاطر، الصواريخ من كل الأشكال، الجثث طافية بمياهه الصافية من الجانبين، الجزم الحربية لأبناء المنطقة الأحباب. لا يكفي أن تطرف العين هنا، عليها أن تضع النقاط على الحروف. كانت «حبل السرة» نتيجة الحمل العسير الشاق، لكن الجنين ظهر دون حاجة لعملية قيصرية، فلقد آن الوقت له. كتبت الرواية بمدى أربع سنوات وطبعت كرواية «الثنائية اللندنية» على حسابي الخاص قبل الهجوم على الكويت بثلاثة أسابيع فقط. ماذا تريد مني أيها القلم الكثير الاحتجاج؟ ألا يكفي ما حملتني وكلفتني. حرمتني من زيارة وطني ووضعت بسببك على القائمة السوداء، أهملت كتاباتي عند البعض بعد أن شعر أنني لست مع الحكومة التي تحارب إيران، «وهل جزاء الإحسان إلا الإحسان».

لقد زودتها قليلا. الآن تريد أن تكتب عن حرب الخليج. لا، ليس هذا فحسب، بل تريد أن تقول إن كل مخلوق، مهما صغر أو كبر، همه أن يقول لا لآخرين: «شوفوني، شوفوني» انظروا لي أنا، انظروا لي أنا. كل بطريقته الخاصة يريد أن يلفت الأنظار إليه. طيب. ما العمل؟ أنا تحت أمرك. الرواية تظهر متسلسلة في مجلتنا «الاغتراب الأدبي» الصادرة بلندن، لم تبق إلا فصول قلائل منها. في الفصل الأخير ينهي القلم تأمله مكتفيا: (الشمس تتخلل الأغصان. الربيع ينبض. الشهر نيسان. بصيالات معظم أزهار النرجس ناهضة من سبات الشتاء، بادئة حياتها بالإيماء. شجرة التفاح متربعة بالحديقة تمشط خصلاتها، تنفث زهرها الفواح، مصممة على إنتاج الثمر

# بلى... اذنتنا....

○ علي السبتي

بلى... أذنتنا من قديم زعازعُ  
ولم نحسم الأمر الذي هو واقعُ  
بلى.. حادثات الأملس، ليست بعيدة  
وهذا حديث السوق في السوق ذائعُ  
شغلنا بجمع المال والمال سبة  
إذا لم تصنه المحصنات الروادعُ  
وقد ثقلت أرض وضجت لحودها  
وما شبعت تلك النفوس الجوائحُ  
فهذا مديري يُشترى بهدية  
وهذا من التثمين للسحت جامعُ  
وهذي هلك منهكات عروقها  
أما خزيت مما تشيع المخادعُ

\*\*\*

وتسأل أم البيت ما أنت صانعُ  
وقد غشيت كل البيوت الفواجعُ  
فهذا شهيد شرف الله أهله  
وهذا أسير أنخنته القوامعُ  
فقلت لها: يا جارك الله من أنا  
إذا لم أكن تختال في المواقعُ  
وقلت لها بباقي بقاء أرومة  
تصك عليها باخلات أضالعُ  
وهل أنا إلا من بلاد ترابها  
هو المسك والأرضون عندي بالاقعُ  
وما اخترت إلا حيث مهدي حفيري  
وحيث هوى نفسي قديم مضارعُ  
سأبقى إلى أن يكتب الله أمره  
وما أنا مما يكتب الله جازعُ

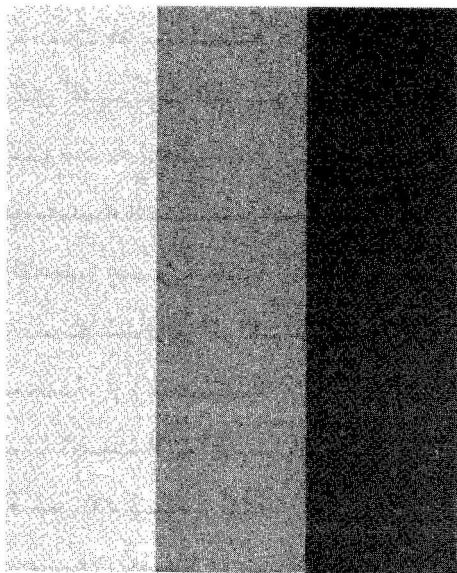
<http://Archivebeta.Sakhr.com>

\*\*\*

ألا هل غدُّ أرجو على غير موعد  
أم اضطررت في الدافعات المراجعُ  
أم اختلفت بيني وبين عشيرتي  
أمانني نفس مخضرات لوامع



# سفر التكوين



د. علي سليمان



قبل أن نلتقي  
لم يك ضوءٌ  
ولا عتمة  
ولم يك غمرٌ ولا أفقٌ  
أو مدى...

\*\*\*

كانت الأرض مطفأةً  
والسماوات ساكنةً  
في فراغ المحال.  
لم يك بعد، مكانٌ  
ولا زمن...

\*\*\*

لم تكن رغبةٌ  
في ابتكار الزمان  
ولا رغبة في ابتكار المكان

ولا رغبة  
كي تَمُدَّ السماءُ  
وتشعلَ فيها الكواكبُ  
أو تُبَسِّطَ الأرضُ  
ثم تُفَجِّرَ فيها الينابيعَ  
والرياحَ والشهواتِ  
ويُذْرا في الخلائقِ  
والنبتِ  
أو يُرسلَ المزنَ فيها  
ويُفصلَ بين الجهاتِ.

\*\*\*

لم يكن بعد،  
غير فراغ، يشدُّ إليه  
الفراغ  
فراغ من الصمتِ  
يسكنه، عدمٌ  
وانطفاء....



\*\*\*

وفي البدء:  
كنت  
وكنْتُ أنا  
ومنفصلين، عن الفعل  
والخصب  
ثم التقينا  
من لقاءتنا  
ولدت مضغة الكون،  
خُلِقَ الفعل  
اشتقَّت هيولى العناصر  
وانبثق الخصب والضوء  
واشتعلت شهوات التراب  
إلى النبت والزرع

وانتشر الغيم والريح  
سال الضباب، على جسد  
الأرض  
فاضت ضفاف السواقي  
من تخاطبنا،  
بدأ النطق والأبجدية  
والبوح،  
وانبجس اللحن والشعر  
والأغنيات...

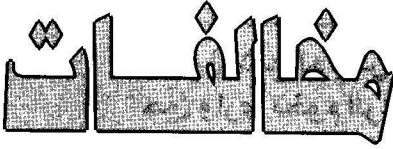
\*\*\*

من تمازجنا،  
جاء سر الحلول  
وسر التنوع  
واتصل الأمس بالغد  
واختلط الماء بالطين  
والنار بالريح  
وانبث في الأرض،  
وشدت خيوط النهار  
إلى الليل  
دار مدار الفصول

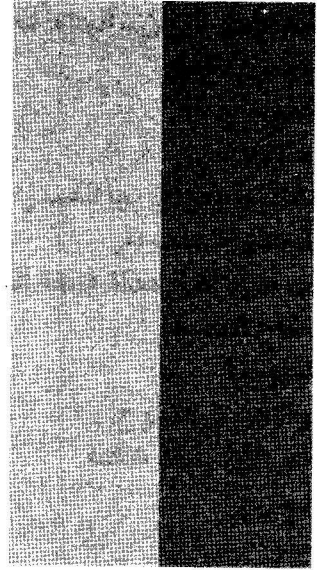
\*\*\*

من تباعدنا،  
خلق الأمس والبُعد  
والنفي  
وانتشر الليل والجذبُ  
والفلوات،  
من شوقنا،  
ولد الحبُّ  
واشتعلت شهوات  
الحياة





## الزمن الصعب



معروف عازار



ARCHIVE -1-

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لقلبي طقوس بحجم النهارات  
وكفي ودیعة  
لقلبي طقوس بحجم فضاءات هذي البحار الوسيعة  
وقلبي تعلم فن الرحيل  
فمن ساحة القتل  
إلى ساحة السبي  
إلى النفي  
إلى وجهة في آفاصي الغياب  
بقاياها في الصبح  
خطاه العليلات  
خیل مراثیه  
ما طامنتها میول التآلف  
ولا هاجرت، زینت عمره بالوعود

-٢-

لقلبي شجون  
بقدر انتشار الغسق  
يهاجر يوما  
ويوما يعانق حد التريث حتى الرmq  
طري الملامح لم ينثن  
حين وارى تخوم الرغائب  
ما فارقته الطقوس القديمة  
كان أثيرا بعشرته الماضية

-٣-

لقلبي فصول  
وبر  
وبحر  
شغوف بتلك الفصول القتيلات  
سرى مثلها يمطر الفرح الصعب  
في الأربعين من العمر  
تخطى البحار الولوعة بالخطف  
إلى بيدر المحنة  
فاردا هودج العشق  
إذا لامست حرصه وردة  
هده الولع المر  
شغوفا بتلك الشطوط البعيدات  
أتقسو..؟  
وتغفو..؟  
وكيف..؟  
هي العين تغفو إذا بادلتها الليالي بصحو.؟

-٤-

طعين، ويرحل في الضدّ

يحتضن الزمن - الحلم فعلا -

عصي الملامح

هاو

مُشاكل

خلاياه، ضاق بها الصدر

أوهنها العتب المر

صحوه أقلق هدأة قافلة العمر

ساح الهوينا

الهوينا

وأمعن في السوح

هو الآن يأخذ شكله

يسرح

يمرح

ينبت صبارة في بلاد الغبار



-٥-

ARCHIVE

<http://Archivebeta.com>

طعين..

لأن البلاد التي ضيعته

تقاظت بأتعابه السوط والأضربة

-٦-

هو الآن يأخذ شكل البحار

وإن حاصرته الملامح

علق راياته

وانتخى

يعلن العشق وجها

لوجه البلاد التي ضيعته.



## من الشعر المكسيكي المعاصر:

هوميرو أريجيز

ترجمة: مصطفى غنيم

# مطر في الليل..



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

إنها تمطر ليلاً

على الشوارع المبللة والأسطح القديمة

على التلال السود

ومعابد المدن القديمة

في الظلام، أسمع موسيقى الأسلاف

الخطوة القديمة والصوت الذائب

يرسم المطر خطوطاً في الهواء

أسرع من أحلام الإنسان

ويخط آثاراً على التراب

أطول من خطوات الإنسان

غدا..سيموت الإنسان  
سيموت مرتين  
فمرة.. حين يموت شخصه  
ومرة ثانية.. يموت نوعه  
وبين اندفاع البرق  
والبذور البيضاء التي تسجل الظلام  
هناك فسحة من الزمان لمراجعة الضمير  
ولنحك التاريخ مرة ثانية  
إنها تمطر  
وستمطر في الليل  
لكن على الشوارع المبللة والتلال السود  
لكن..لن يكون هناك من يسمعها



ARCHIVE (٢)

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لا تخبر الكلمات ماذا يقول الجسم  
حين يصعد التلال في الغسق  
لا تخبر الكلمات ماذا يقول طائر الطنان  
في الهواء عند الظهيرة  
لا تخبر الكلمات ماذا يقول الكلب  
في انتظار سيده  
ذلك الذي لن يعود أبدا  
لا تخبر الكلمات  
ماذا تقول خطوة الفتاة  
أو رعدة الصباح في الأغصان

لا تخبر الكلمات  
عن ذاكرة الدم المولودة  
وعن الحب وعن الموت  
الكلمات ظلال ربطت  
في قدمي إنسان  
يتحرك مسرعا بين الزحام  
هي جفن لحلم يغلقه الإنسان  
على حب لا يقدر على فهمه.

## هوامش

- هوميرو أريجيز: شاعر معاصر يعيش في «مكسيكو سيتي»، نشر أكثر من ١٢ ديوانا، وحظي بعدد من صور التكريم في بلده مثل حصوله على جائزة «ديانا نوفيدا ديز» الأدبية.
- عن مجلة "The American Poetry Review" عدد نوفمبر/ ديسمبر ١٩٩٢م.  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



# البيت المهجور

وديع اسمندر

ليلة البارحة، ربما وبشكل مفاجيء، أيقظ المطر  
والرعد آخر ما تبقى في قلبي من حنين، فقررت زيارة  
بيتنا المهجور في القرية، استأجرت دراجة نارية  
وانطلقت نحو قريتنا، وقبل أن أصل إلى البيت،  
وضعت الدراجة تحت شجرة زيتون، ومشيت، لم  
يستقبلني أحد، ولم يشعر بوجودي أحد، اتجهت إلى  
بيتنا الترابي، ودفعت الباب الخشبي الضخم بيدي،  
فأصدر صريحا طويلا ممطوطا يشبه الآهة، أشعلت  
شمعة صغيرة كنت قد جلبتها معي، ودخلت، كان  
المطر يخترق سقف البيت بصعوبة، فتمتمت:

يقولون إن جدي هو الذي أشاد هذا  
البيت، وقطع أحجاره بنفسه، لم أر جدي  
هذا إلا في صورة قديمة مأخوذة على الماء،  
شوارب معقوفة ووجه صارم، لكن  
نظراته تقطر حنينا ورقة، من يصدق انه  
قتل ضبعا بضربة عصا؟  
● أه... يا جدي..

لعل روحه الآن ترانى وأنا أنجول في  
أرجاء البيت، هنا كان القنديل، وهناك  
الموقدة، وهنا كان سرير أخي الصغير.

-إيه يا زمن..  
سنوات طويلة مرت، وبيتنا لم يركع  
بعد، أعمدته الخشبية لاتزال تقف  
بجسارة، وخيالاتها تتراقص على وهج  
احتراق شمعتي الدامعة، كانت أخشاب  
السقف تلتحف بأشواك البلان والقصب  
والتراب، وتستريح بهدوء فوق الجدران  
ذات الحجارة الضخمة.

● أية حجارة تلك التي يتألف منها  
بيتنا؟

● أين رحلت السنة نار حطب  
السنديان ورائحة شواء العصافير؟  
وأين اختفت أغنيات أمي وهي تغني  
لنا لننام؟

في ذلك الركن الشرقي كنا ننام، أبي،  
أمي، إخوتي، وأنا. وفي الجانب الآخر  
من البيت، حيث لم يكن يفصل بيننا  
سوى الأحلام، هناك كانت ترقد بقرتنا  
«العطرة» ذات النجمة البيضاء والقشطة  
الطيبة، مسكينة تلك البقرة الوادعة، لم  
أكن أعلم قبل وفاتها بأن الأبقار تموت  
أيضا بالولادة، كان صوت اجتارها  
يسليني في لحظات الأرق، وكنت  
أتشاجر مع أخي حول من يذهب بها إلى  
المراعي في تلك الزاوية الصغيرة كنا  
ندخل الكلب «كسروان» في الليالي الباردة  
لينام معنا، كم كان رائعا هذا الكلب الذي  
سرقه أبي من القرباط ثم لم يلبث أن  
رحل عن القرية مع كلبة نورية ناسيا  
الخبز والملح.

● لماذا تعشق كلاب القرباط الرحيل؟  
لهيب الشمعة يرنجف، والزرع  
يتواصل، وقطرات ساخنة تتساقط من  
أمكنة عديدة

● من يبكي على من؟  
لم يعد لي شيء في هذا البيت المهجور،  
أبي، أمي، إخوتي، والبقرة وعجلها اليتيم،  
والكلب «كسروان» القطة «بيوضه» كلهم  
رحلوا

● يا إلهي.. حتى رماد الموقدة ذرته  
الريح..

المطر لا يزال يخترق السقف، وقطراته  
ترتطم بأرض البيت، محدثة أصواتا  
متداخلة أسماها أخي الكبير ذات يوم  
«سمفونية الدلف» تذكرت كيف كانت  
أمي فيما مضى، تضع تحت الدلف أوعية  
من الصحنون لتحمي بها وجه الأرض من

الإصابة بالجديري.

● لماذا ترحل كل الأشياء العذبة؟  
وإلى أين؟

تساءلت ملقيا نظرة الوداع على بيتنا  
المهجور، وقبل أن أغادر، وضعت شمعتي  
في مكان الموقدة، وعلى وهج ضوئها  
المرتجف كقلبي، تراءت لي أعمدة البيت  
أكثر ضخامة ومهابة، وخيل إلي أنني  
أسمع مواء القطة، وصوت اجتار البقرة،  
وضرعا يدفع الحليب في طنجرة  
النحاس. وفي الفراغ ارتسم وجه جدي  
بعينه الحزبتين وشاربه المعقوف،  
أغمضت عيني كي لا أرى. وأغلقت الباب  
بحذر، وكأني أخشى على باقي الذكريات  
أن تستفيق.

كان المطر حزيننا. والقرية نائمة،  
ومثلما دخلت إليها، خرجت منها دون أن  
يودعني أحد.

وحده البيت بحجارتيه وأخشابه  
وأعمدته كان في وداعي، كنت أخشى عليه  
أن يصرخ ويتقوض عندما غادرت  
ومشيت. لكنه ظل على وقاره. وكأنه تألف  
مع وحدته وذكرياته. لم ألتفت إلى الوراء،  
سرت إلى حيث وضعت دراجتي النارية  
تحت شجرة الزيتون، لكن صورة البيت  
بكل ما فيه كانت تلوح أمامي. تساءلت  
بصوت مخنوق:

● هل تموت الأشياء؟ وهل  
للحجارة ذاكرة؟

شعرت أن بيتنا القديم قد تعرف إلي،  
وسمعت ما يشبه صرخة اللوم من  
ورائي، لكنني لم أجروء على الالتفات،  
ركبت دراجتي وانطلقت عائدا نحو  
المدينة، حيث لا ينتظرني أحد، ولا يحن إلي  
أحد، مضيت وفي داخلي يتقوض شيء ما  
كان في يوم من الأيام، حنونا وقاسيا  
وجسورا كحجارة بيتنا المهجور.

د. حورية البدرى  
- الاسكندرية -

## ١ ساقية الأحلام

عندما نصحونى بأن أتخلّى لها عن أحلامي، كل أحلامي. رفضت بإصرار، نظرت إليها وهي قابضة على كرسي المكتب الكبير ومكورة جسدها فوق المكتب، كان المنظر باعثاً على شيء من الرهبة في النفس، لم تكن رهبة التوقير، لكنها رهبة استشراف الصراع مع هذه المخلوقة الضارية.

تنازلوا لها بسهولة عن أحلامهم وتناثروا على المقاعد من حولها محبطين، استسلموا بدون معارك رغم ذلك، يجب أن لا يكون حكمي عليهم متعسفاً أو قاسياً فهي أشد ضراوة من.. انقضص صوتها على أفكاري فتبعثرت  
<http://Archive.org>  
- أين أحلامك؟ أعرف أنك تملكين الكثير منها. تقدمي في الحال وضعيها أمامي هنا على المكتب.

نظرت حولي. رؤوسهم منكسة. سلبتهم كل أحلامهم. هل أستطيع أن أحاربهم وحدي؟ بعد أن أعلن رفضي ستبدأ المعركة على الفور. ستهاجمني بضراوة. إلى أي حد ستكون إصاباتي مؤلمة؟ وكمن الوقت سيستغرق صمودي في مواجهة اعتدائها علي؟ أعتقد أنه ليس كثيراً..

تنبتهت على مخلبها يختطف الزهرة التي أزين بها شعري. لم تكن حريصة بدرجة كافية فتمزقت بعض الشعرات حول مخلبها أو قد يكون هذا وعيداً، إنه بداية الصراع معها. لا مفر إذن.. اقتربت منها ظنت. أنى أقرب منها لأمنحها أحلامي كما طلبت لكن شق صوتى ترقبها:  
- لا.

نظرتها الضارية لم ترعيني. فالنهاية حتمية. لن أصمد كثيراً. لكن. ليكن صراعي معها ببسالة حتى النهاية. لن أستسلم بدون معركة.. بحركة سريعة استطعت أن أتفادى ضربة مخالبتها.. استدرت نحوهم، نثرت عليهم أحلامي. كل أحلامي. نهضوا. وقفوا جميعاً في مواجهتها. امتدت أيديهم بين وريقات مكتبها الكبير. يبحثون عن



ترددت البومة الكبيرة للحظات. ترقبهم وهي غير مصدقة لما يحدث أمامها. لكن، عندما بدأوا يستعيدون أحلامهم؛ فردت جناحها. وكان منظرها وهي تنطلق فارة من النافذة المفتوحة هو آخر عهدهم بها.

## ٢ ضياع العطر

الوحدة خير من جليس السوء، لكن إن لم نجالسه قد يغضب، فهو رئيسنا في العمل ومحاولات تجنبه أو تجنب الجلوس إليه قد تعني عنده الانقطاع عن العمل، وأننا لانستحق رواتبنا التي نتقاضاها من مؤسستنا الحكومية في نهاية كل شهر، لهذا كان شبه محتم علينا أن نجلس إليه وإلى ليلاه التي اصطفاها من بين جموع الموظفين لتبث طقوس الإرهاب المعنوي. تنثرها فيزداد انتفاخه ويزيد انزواؤه.

نظرت إلى عقد الخرزات السوداء القابعة بين حبات اللؤلؤ حول رقبتني، تخيلته عقداً من أزهار الفل والياسمين في محاولة رومانسية بسيطة للهروب من أشواك كلماته القاذعة، لكنني لم أشم رائحة الزهور، كان المكان عطناً مسلوب الرائحة الحلوة والأمان الجميل.

وقفت «ليلي الرئيس» في مواجهتنا. (اصطدم صوتها - جاف النبرات - بكل أزهار الفل والياسمين فتساقطت من حول رقبتني. تناثرت على الأرض. نظرت إلى رئيسي الساخط دوماً بدون مبرر. لن تسنح لأحلامي الآن فرصة للممة الأزهار المبعثرة على الأرض وإعادة ضمها في العقد حول رقبتني.

تهادى رئيسي في خيلاء. كان مثل الديك الرومي المنفوش علينا جميعاً، يختلس النظرات إلى ليلاه المنتشية فخرًا وعتواً.. انقطع الصوت القاذع القارع عندما رن جرس الهاتف، رفع السماعه.. ارتخت ملامحه العدوانية المتعجرفة، ضعفت نبرات قذائف صوته:

- حاضر.. حاضر.. لن أنسى شيئاً.. لا تقلقي سأحضر كل طلباتك..

انطفأت العنجهية في قلب ليلاه وانسحبت منصرفة في هدوء.. بدأت أحلامي تلملم بعض أزهار الفل البيضاء التي تناثرت على الأرض، أخذت في إعادة تجميعها وتكديسها في العقد حول رقبتني، كان شذاها يفكر في التسلل إلى أنفي عندما وضع رئيسي سماعة الهاتف، نظر إلينا. نفش أشواكه فجأة كالقنفذ، وأرسل أحد العاملين يستدعي له ليلاه على وجه السرعة.

أسد

# على الطريق

نادين غورديمر\*  
ترجمة: شاهر عبيد



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

افتح!

افتح!

ما الذي يعكر بالطرق صفاء النوم؟

من الطارق؟

إن جميع من يسكنون على بعد ميل من حديقة الحيوان يسمعون صوت الأسود، وهي تزأر في ليالي الصيف. لكن الزائر قد ينخدع. ها هي أفريقية، في آخر الأمر، حتى لو اختار لمبيته أية حاضرة أخرى.

قيل ساعة الفجر بقليل، حينما يفترض أن يخيم الظلام، والجسد في درك انحطاط قواه، وفي المستشفى الذي فوق السفح، يموت الطاعنون بالسن - ينشق الليل كثغرة بين النجوم سوداء. ومن خلالها يتسلل لهاث عميق. اللهاث بعيد، وفجأة يظهر قريباً، في الجوار، في الأذن مباشرة. إن صوت التنفس لصوتٌ حميم. إنه ينمو وينمو، أعمق، أسرع، أشد خشونة إلى أن ينتهي بأنة هادرة، أنة متصاعدة تنهض من بين القضبان المحنية للقفس وتخيم فوق سماء المدينة كلها. بعد ذلك تتلاشى، تغور، وتتحول إلى مجرد لهاث.

فلننتظرها. إنها ستنتطق بهدوء شديد، ولن تعدو أن تكون صوتاً واهناً خشناً يخترم الهواء في صيوان الأذن. في اللحظة التي يبدو التنفس قد غاص بين النغمة وقرارها، فإنه يحدث مرة، ويتوقف قليلاً ثم يتتابع هكذا طوال الليل كعزف مغنٍ للحن، ويبدأ من جديد. فيتعالى اللهاث، أعلى، أعلى، أخفض أخفض إلى أن يبلغ الأنة المربعة.

افتح!

افتح!

باعد رجلك!

في الأجنحة الخاصة بالشيخوخ، حيث تتلألأ الأنوار، يخرجون الأنابيب من المناخر، والإبر التي تقطر محلولا ملحيا من الأذرع ويغطون الوجوه بالشراشف. وأنا أسحب شرشفي إلى ما فوق رأسي. وأسمع صوت تنفسي محصورا هناك. لقد فات الأوان. ولا يزال الوقت مبكرا للاستيقاظ. أحيانا، كانت العجلات المطاطية لشاحنة الحليب تسير فوق نعاسنا. لقد تحولت...

إن عبارة زئير ليست هي الكلمة المناسبة. والأطفال لا يتعلمون تلقائيا، وهم يؤدون تمارين في انتقاء الأفعال في المرحلة الابتدائية: «أكمل الجمل التالية: The cat .....s, the dog .....s, the lion .....s». إن كل الذين قرروا ذلك لم يستمعوا إلى الشيء الفعلي. هناك ثمة خطأ في التطابق الصوتي بين الفعل وفاعله، كالخطأ التشريحي في المنحوتات التي عملها نحاتون في القرن الثالث عشر والرابع عشر للحيوانات الأولى نقلًا عن ملاحظات وضعها مستكشفون أوائل. إذن فعبرة زئير لا تلائم الصوت الخارج من فكين هائلين على مدى الساعات الأولى من الصباح.

إن أسود الحديقة لا تزأر في أثناء النهار. هي تتشأب فقط. وتنتظر غداءها المذبوح أصلا حتى يرمى لها. وهي تخفي برائتها المهمة مغمدة في أكف ضخمة مسالمة. أكف تشكل قاعدة تتكئ عليها رؤوس مشعطة (الأسود المصور هو على الدوام في أذهاننا ذكر له عفرة)، يخلق من خلال جفنين مغمضين بما يعتقد الزائرون أنه تلهف وجداني أشبه بالحنين.

كذلك كنا ذات يوم قرب البلطيق فنحط القمساح عبر الضباب الليلي من جوف البحر. أهمل أجرو أنا على أن أفتح فمي الآن؟ وهل يمكنني الوثوق بأن ما يند عنه في هذه الليالي ذو عواقب حسنة؟

في ليالي الصيف الدافئة فقط تستنفر الأسود. وهي لا ترى ما تحلق فيه خلال النهار. عيونها مفتوحة لكنها لا تدركنا ذلك ما تستطيع أن تعرفه حينما ترى عدسة بؤبؤ العين تنغلق حالما تنقض طيور اليمام لتلتقط من خلال حواجز القفص حبات «البوشار». وفي ما عدا ذلك فإن العيون تبقى فارغة ولا تسجل شيئا على صفحاتها. ولدت هذه الأسود في حديقة الحيوان (وظلت أشبالها لأسابيع هناك ليراها الزائرون، وقد يمسك بها الأولاد بأيديهم). إنها لا تعرف ما هو خارج أسوار الحديقة. وهي لا تعكس ما تملك من حنين. وفي أيام محددة تشتد عضلاتها وتجعل تلهف، فتعلو خاصراتها وتهبط كما لو أنها قد ركضت خلال الليل البهيم طويلا، والمخلوقات الأخرى تخلي أمامها الطريق، وفكوكها معلقة في الهواء بثبات، يبيلها اللعب المنثال منها كما لو أنها تشتم رائحة الصيد. وأخيرا، تنفض الأسود رؤوسها الضخمة عاليا، تلك الرؤوس الثقيلة الثقيلة، ثم تخرج. هي تخرج إلى الجوار: لبدة رهيبية تحميها، وزفرة تعم المنازل بسحابة من الضباب المتدلي.

آه، ياجاك، جاك، جاك آه. سمعت ذلك مرة عبر جدار الفندق. كنت وحيدا فاستمعت. وكانت أغنية السرير تغمر رأسي، وركبتي مشدودتان إلى قبضتي كفي. وعينا



لا بد أن طريق السفر الجديد هو غالبا ما حجب أصواتها في الآونة الأخيرة. هذا الطريق الجديد بمساراته الخمسة يجتاز المكان في الجوار ملتويا كالأنشودة في الوادي بين حديقة الحيوان والبيوت القابعة فوق السفح. وتجتازه السيارات حتى وقت متأخر كما في الصباح الباكر. الشاحنات والصهاريج تنطلق منذ الفجر. وارتفاع معدل النثار المتصاعد نتيجة احتكاك العجلات المطاطية بالأسفلت قد بات جزءا من ملامح سكoon المدينة. وبعد زمن قليل لا تسمع الكثير من الأشياء غير ذلك. لكن أحيانا يكون ذلك بسبب النسيم. فحتى في ليلة صيف صافية لا بد أن هناك نسима يتحرك مع خطوط الفجر. إنه لا يكفي لتحريك الستائر، لكن تياره مع ذلك قد حمل إلى أذنَى صوت اللهاث الخفيف الواضح والبعيد.

شاحنة تحمل البطاطا تخترق إشارة المرور جعلتنا نهتز ست عشرة مرة.  
كنت متراخيا ناعسا في ساعات الصباح تلك فانزعجت لذلك. كل شيء يتحرك فيك،  
تغدو كشجرة، تفتتح لك الأرصفة وترتفع. كل شيء يرتفع، ينهار ويتصدع.  
من هناك؟

\* نادين غوردنمر: كاتبة من جنوب افريقية، حازت على جائزة نوبل للآداب سنة ١٩٩٢.

# الرسم بالأوان منبائية والعالم الشعري المتكامل

بقلم / فيصل السعد

## أحمد العدواني

الشعر الحقيقي يبقى راقداً في عمق الإنسان حتى لو لم يمارسه صاحبه،  
وينز بين لحظة وأخرى ليطلّي الكتابات الأخرى لصاحبه من قصة ومسرح  
وفلسفة ودراسة.

أجل إن روح الشاعر تظل سابحة فوق مفرداته وصوره معلنه عن شاعرية  
صاحبها بغض النظر عما يطرح من مواضيع.

بالفلسفة التي بدأ يمارسها بأفضلية عن  
الأخرين وبمميزة لا يمكن توفرها عند  
الفلاسفة حيث إن أسلوبه يوحي للقارئ  
بأنه يقرأ قطعة شعرية فلسفية. أجل إن  
فلسفة أفلاطون تعني الشعر في كل شيء:  
أسلوبه، صورته، مفرداته، مواضيعه...  
الخ.

«إن الصعوبة في فهم أفلاطون تكمن في  
هذا المزيج المسكر بين الفلسفة والشعر  
والعلم والفن، حيث لا نستطيع أن نذكر في  
أي نوع من الحوار يتحدث الكاتب أو في  
أي شكل، وهل هو حربي أم مجازي، وهل  
هو مازح أم جاد إن حبه للمداعبة والتهكم  
والخرافة والأسطورة يتركنا في حيرة

«أفلاطون» ولد شاعراً مبدعاً وقد  
اهتدى إلى سقراط قبل أن يصل عمره إلى  
الثامنة والعشرين فبدأ يعرض عليه  
قصائده وبدأ الآخر يغريه ببعض الكتب  
الفلسفية والأسئلة التي اعتاد أن يسألها  
طالباً منه الإجابة.. وهذه الأسئلة جعلته  
مواظباً على الفلسفة غير ملتفت إلى الشعر.  
وبعد أن لمس سقراط نضوجه الفلسفي  
صارحه برأيه وأخبره بأن الفلسفة  
والشعر ضدان لا يلتقيان.

ورغم أن الحيرة لازمته بعض الوقت  
لكنه اختار الفلسفة بل ووصل إلى مرحلة  
«مهاجمة الشعراء وأساليبهم الخرافية  
الوهمية» وأذاب جميع أساليبه الشعرية

أحياناً، ونستطيع أن نقول عنه إنه لا يقوم بالتدريس إلا مستعينا بالأمثال والحكايات».

أقرأ حياة أفلاطون في كتاب.. قصة الفلسفة.. لـ ول ديورانت... وترسم أمامي صورة الشاعر أحمد العدواني، وقد شجعتني هذا الارتسام على إعادة ما قرأت مؤمناً بإنني أقرأ حياة أحمد العدواني بفارق بسيط يؤكد أن أفلاطون استطاع أن يمزج الشعر بالفلسفة فيجعل من كتاباته فلسفة شعرية. أما العدواني فقد مزج الفلسفة بالشعر فجاءت كتاباته شعراً فلسفياً.

العدواني بعد قراءتي له لأكثر من مرة وجدته صعب الفهم وقد جاءت هذه الصعوبة من مزجه المسكر بين الفلسفة والشعر والقصة والعلم. وفعلاً إن قراءتك الأولى لاتدريك إن كان مازحاً أم جاداً، إنحبه للمداعبة والتهكم والخرافة يترك القارئ في حيرة مشابهة للحيرة التي نترك بها بعد قراءتنا لأفلاطون:

**قررت أن أموت!**

**أنا.. أنا..**

**قررت من تلقاء نفسي أن أموت**

**كي لا أرى خناجر العار**

**تطعن أفكاري**

**ويحكم الدمار داري**

**والملك للخفاش والعنكبوت**

**قررت أن أموت!**

**أنا... أنا...**

لا تدري هنا إن كان العدواني يؤكد إيجابية موته أم أنه يهزأ بالموت ويدعو إلى وقوف أفكاره وانتزاع الطعن منها!

## الرسم بألوان ضبابية

الدكتور محمد حسن عبدالله استطاع

أن يمنح قلمه حرية التحرك ليبرع في كتابته ويصدق في تناوله ويمنح موضوعه شمولية تعطي المطلع اكتفاء نادراً في الموضوع المتناول.

أصدر مؤخراً كتاباً يحمل عنوان «الرسم بألوان ضبابية. دراسة في شعر أحمد العدواني» الكتاب من الحجم المتوسط ضم/٢٥٨/ صفحة شملت حياته منذ ولادته الشعرية وحتى انتهائه.. وبقاء شعره فوق أسنة الجميع.. وهذه الدراسة تؤكد لنا أن كاتبها عايش العدواني فترة من الزمن بل وعاش الأدب الكويتي وكلنا يشهد على هذه المعاشاة الصادقة. بدأ بالحديث الإذاعي الذي كتبه أحمد الشرباصي عام /١٩٥٣/ وقد تعرض لجانب من حياة أحمد العدواني قبل أن يتعرض لشعره، «والطريف أن هذه المعلومات المبكرة جداً عن حياة الشاعر الذي كان - وذلك الوقت - مدرساً بالمدرسة القبلية «الابتدائية» للبنين، وكان نتاجه الشعري المنشور ينحصر في عشرين قصيدة تحديداً». وإن دلّ هذا التناول على شيء فإنما يدل على أن الكاتب سأل وتقصى وراجع وقرأ ليصل إلى بدايات الشاعر من أجل أن يكون كتابه أهلاً للقراءة ويعتبر مصدراً هاماً نادراً يبحث عنه جميع الدارسين.

فبعد تناول بدايات العدواني الشعرية التي دلت بهذا الشكل أو ذاك - «على البداية التعليمية المضطربة.. وافتقار التدرج المنظم في تلقي الثقافة، ترتيباً على عدم استقرار النظام التعليمي في الكويت، في تلك المرحلة، وربما كان لهذا أثره الواضح في نهم الشاعر إلى القراءة، ورفضه للثرثرة الثقافية واقتضابه الحديث حول الثقافة، فيما بعد، واقتناعه العميق بأهمية الثقافة في صنع المستقبل



خلال ممارسته لكتابة الشعر أو ربما قبلها. لذلك جاء شعره يحمل تصورا واحدا للعالم الذي يعيشه ولا يوجد فارق بين البدايات وقصائد ما بعد النضوج إلا في التناول والثقافة في هذا الموضوع أو ذاك.

فهو في عام ١٩٥٠ / ينشر في مجلة البعثة قصيدة عمودية يقول فيها:  
**لقد ذهب الصبا إلا أقله**

**ولم تُطفأ لواري الشوق شعله**  
**وغاياتي - كما كانت قديما**  
**خيالات على نفس مُظلة**  
**وما استأنست يوما في مكان**  
**وإن راقته به للأنس حفلة**

**ولم أرفى طعمام أو شراب**  
**ولا في ملبس إلا تعلّاه**

هذه قصيدة تعتبر من البدايات فقد سبقتها إلى النشر اثنتا عشرة قصيدة. ومنذ تلك المرحلة ترى العدوانى ميالا إلى الوحدة لأنه متأكد بأن اختلاعه بنفسه يقوده إلى الإبداع في التفكير الفلسفي أو الشعري:

**وما استأنست يوما في مكان**  
**وإن راقته به للأنس حفلة**

وهذا الرفض للآخرين يجعله أكثر التصاقا بهم وتستطيع أن تشعر بذلك من خلال متابعتنا لكتاباتة فهو في قصيدة - أريد أن أفهم - التي كتبت عام / ١٩٦٤ «  
يتردد بين طلب المثل الأعلى في الناس وبين تقبلهم على ما هم عليه، وبين العطف على الضعف البشري والرتاء للضعفاء».

الشاعر هنا يستفز حيرته لتتقظ وتتساءل عن الأسباب التي دعت الآخرين إلى الصمت أو عدم السعي لمعرفة الأسباب الحقيقية لما هم فيه من ضيم وحيرة:

**أيهما أحكم؟!**

**من اصطفى للناس قالبا**

العربي، هذا الاقتناع الذي وجه نشاطه إلى أن تكون للكويت رسالة ثقافية تنموية، تتجاوز حاجاتها الخاصة، إلى أقطار الوطن العربي، فتصبح رسالة قومية تستجيب للمطلب الشامل للأمة.»

كما تعرض الكاتب في سياق حديثه عن العدوانى إلى صقر الشبيب الذي اعتبره - رهين الحبسين - بعد أن ابتعد بنفسه عن مواطن المهاترة.

وكذلك تحدث عن فهد العسكر الذي لم يكن أقل معاناة من صقر الشبيب. وقد تناول هاتين الحاليتين لأن الحالة التي عاشها العدوانى وخاصة في السنوات الأخيرة تكاد تكون مطابقة لهما:

«الانعزالية والانزواء والرفض للآخرين».

ولكن هناك حالة لا بد من ذكرها تتوفر بين فهد العسكر وصقر الشبيب وهي أنهما لم يجف قلمهما قط وكذلك العدوانى فإنه رغم وحدته والاكتماء بقاء صفوة من محبيه فإنه كان يستفز من قبل قلمه فيفرزما في ذهنه من شعر فلسفي:

**عمامة على ضفاف مائدة**  
**وثيقة ما بين سكان القبور**  
**وساكني القصور**  
**كانت وما زالت على مختلف العصور**  
**خالدة**

**تصور التوراة والإنجيل والقرآن**  
**حسب مراد الطبقات السائدة**

## **البداية والنضوج**

العدوانى أكد بأن الثقافة من شأنها أن تلعب دورها في رفع صاحبها للمصاف الأعلى أو إبقائه مرواحا في دائرته. فالعدوانى أشبع نهمه من القراءة

من صنعه..

يقيسهم به...

من شذ عنه أو بنا

عن طبعه..

قام بثلبه...!!

أو من رأى الناس كما صورهم

رب البشر..

سيان من أنكرهم!!

أو أنكروه...

في السير

خالقهم بسرهم أعلم!!

أريد أن أفهم!!

هذه اللغة الفلسفية تؤكد لنا بأن صاحبها هو الآخر لا يستطيع أن يبوح بما يعتلج في صدره لأنه ليس على ثقة من أن أناس المرحلة على استعداد لفهمه.. لذلك يطرح شعره كتساؤلات ١٠٨ سقراطية ولكن الجيب هنا يكون هو أيضا لأنه كان يعيش وحدته ويحدث نفسه عن أمور حياتية عديدة منها الفلسفية والسياسية والثقافية.. فهو عندما يقول: أريد أن أفهم؟!

وبعد قراءة نشعر أن هذا التساؤل يعني طلبا للآخرين كي يفهموا دافعهم ويعيشوا بالشكل الذي تفرضه أذهانهم بعد نضوجها.

لقد استطاع العدوانى أن يعايش الآخرين من خلال معاشته لذاته بصدق. وقد دلنا الدكتور محمد حسن عبدالله على زوايا عديدة في حياة الشاعر كانت معتمة ولا يمكن أن تضاء هذه العتمة إلا بقراءة الدراسة القيمة عن حياته.

### النايك وشكوى الشيطان:

في بداية السبعينيات مارس العدوانى غربة ذاتية حقيقية حيث أغلق بابَه ولم

يفتحه إلا للقلة المختارة. وفي هذه الوحدة اختلف عن حياته الأولى فكان يقرأ ما رفضه الآخرون ويكتب لذاته وكأنه بعيد عن الآخرين. إنه يرسم فلسفة ذاتية بعيدا عن الأذهان الأخرى.

فهو في هذه القصيدة التي كتبها في فبراير/ ١٩٧٦ / «يرسم الشيطان وهو يلجأ إلى الخالق جل وعلا، يسأله أن يعفيه من مهمة إغواء الناس، إذ يعترض القرآن سبيل إغوائه، كما أن «الكبراء» الذين أغواهم من قبل تراجعوا عن انتمائهم الشيطاني، أمام المآذن المكبرة. وحين يتصاعد لهيب الحرب الإيرانية العراقية عام/ ١٩٨٠ / وتبدو نذرها في صدمات الحدود، فإن العدوانى يرى فيها طوفانا قادمًا فيستغيث مناديا:

يا نوم أدركنا

فليس إلا أنت بين الأنبياء

ساد على الطوفان

وعاد بالحياة والأحياء

على سفينة الهدى إلى بر الأمان

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

يا سيد الربابنة

يا نوم أدركنا

من غرق مهين

من هنا تنبع فلسفة الفكرة التي لا تحسب أي حساب للمتلقي الذي عليه أن يبحث عما قصده الشاعر في قصيدته هذه.

إن العدوانى يملك تحريك الثقافة الراكدة في ذهنه وتوجيهها الوجهة التي يريد.. وهذا نابع من ثقافته المتعددة والمتنوعة بحيث إنه يستطيع أن يترجم الشعر إلى فلسفة والعكس صحيح.

إذن الحالة الأفلاطونية لم تكن الأخيرة ولوراقبنا عالما العربي بمراحله لوجدنا

أبدا ونحن الأهل للأقمار  
 أنا من إذا شعت عليه تفتحت  
 دنياه عن روض وعن أطياف  
 ولحت أسرار الوجود تطيف بي  
 نشوى وأردان الجمال جواري  
 يؤكد الكاتب أن العنوان يستوقفنا: «له  
 نكهة صوفية، تأتي من: الشطح، ومن  
 الطريق، ومن استخدام حرف الجر - في -  
 فالمألوف في حالة الحركة استخدام - على،  
 وفي حالة السكون استخدام - في - كما أن  
 - في - تتجاوز الملامسة إلى التخلل  
 والتداخل ولهذا يستقر لها معنى -  
 الظرفية - وسنرى إن - الموقف.. الصوفي  
 المدمج بـ.. الموقف الوجودي - ماثل  
 بوضوح في - الشطحات - وإن الشاعر  
 العدوانى تمثل الدنيا المتقلبة، وإنه - فوق  
 هذا، وقبل هذا - يطل على الحياة من عل،  
 يرى التغر والتناقض، والتناحر، يعج على  
 السطح، فيتجاوزه إلى الأعماق التي ينفذ  
 إليها بالبصيرة، ليكشف قوانين الوجود،  
 وحركة الحياة، تلك الحركة الجبرية التي  
 تسخر من صراع البشر على مغام زائفة..  
 وزائفة».

يا بنت أهلي ما انتصرت لغاية  
 إلا ورواد العلاء أنصاري  
 فابغي لي الأعذار من وادي الهوى  
 قللت لدى وادي الهوى أعذاري  
 بعدها يبدأ الكاتب بترجمة القصيدة  
 ترجمة دقيقة لم تطرأ على ذهن أي ناقد  
 لها فهو يتناول البنية اللغوية مثلاً ويقول:  
 «لم نكن بعيدين عن لغة القصيدة في  
 الفقرة السابقة، غير أنها امتزجت  
 بالمستويين: المعنوي، والفلسفي، مع  
 الوقوف عند لمحات نفسية ظهرت في  
 استخدام الضمائر، والصفات، لكننا  
 اهتمنا أكثر ببنية التقابل التي صنعت  
 التشكيل الفني للقصيدة، ونوقف في هذه

العديد من الشعراء كانوا قد عاشوا  
 مراحل متشابهة، فلو أخذنا السياب  
 وحاولنا مطابقتها بحياة العدوانى لوجدنا  
 الحياتين متساويتين لأن الأول كان قد  
 شرب ماء الفلسفة وأجاد الحديث بها.  
 وهناك آخرون عديدون يحملون الصفات  
 ذاتها. إلا أن العدوانى نحسه في قصائد  
 السبعينيات بعيداً تماماً عن الآخرين  
 وكأنه يعيش لذاته وينتظر نهاية حياته.  
 وهذا الانتظار يعني اليأس الذي لارجاع  
 بعده:

في الليل أكون ضمير الليل  
 بتلاوة ألفاظ سحرية  
 فأصير حياة فلكية  
 وأكوكب رؤيا كونية  
 الليل، الليل، الليل، الليل  
 حياة الحرية  
 عشق الليل لأنه أرض خصبة للاختلاء  
 والشكوى، وأحب هذا الاختلاء لأنه أدرك  
 لاجدوى صراخه بين الناس.  
 شطحات في الطريق

قصيدة تضم مائة بيت منحها المؤلف  
 المبدع فصلاً كاملاً يبدأ  
 بالصفحة ١٣٣/ وينتهي  
 بالصفحة ١٩٧/ .  
 قرأتها قراءة أولى وبعد التمعن في  
 دراسة المؤلف قرأتها مرة ثانية وأعدت  
 قراءة الدراسة بإمعان فوجدتها تستحق  
 هذه الدراسة الرائعة التي إن دلت على شيء  
 فإنما تدل على قدرة المؤلف على الغوص في  
 أعماق الشاعر ليكتشف المخفي ويفرش  
 لنا ما استعصى على أذهاننا:  
 هات اسقنيها!! لست من سماري  
 إن لم تكن للكاس رب الدار  
 هي بنت من؟؟ الشمس دارة أهلها



الفقرة عند البنية اللغوية، وستجد عدة ظواهر تصنع هذه البنية، وتمنحها وجهها الذي يدعم المستوى المعنوي، والفلسفي».

بهذا التناول الدقيق لكل أبيات القصيدة يستطيع القارئ أن يدرك علاقتها بمدرسة العدوانى شعرية حيث إنها حملت الرمز والفلسفة وحالة الشاعر التي اضطرت له للوحدة والابتعاد عن الآخرين أو اللجوء إليها. إن العدوانى مدرسة شعرية يمكن أن يمنح المنتمى إليها دربا شعريا مضاء بالمفردة الياينة والتعبير الناضج.

### خاتمة:

دلنا الدكتور محمد حسن عبدالله على الطريق المؤدي إلى تقديم الدراسة النقدية التي من شأنها أن ترسم أمام القارئ صورة متكاملة للمتناول، وأكد بأن النقد الحقيقي يشترط على صاحبه إلغاء كل الصلات التي من شأنها أن تؤثر على الموضوع النقدي، كما تشترط البحث والتقصي من أجل إيصال هذا النقد أو ذاك إلى الكمال الذي استطاع أن يصل إليه من خلال دراسته عن الشاعر أحمد العدوانى.

ولا شك أن هذه الدراسة الرائدة ستحرث في ذهن كاتبها أعواما عدة حيث كان مشغولا في بحثه وتسأولاته عن الشاعر وحياته عن طريق أهله وأصدقائه وأشعاره وما كتب عنه.

هنا لا يسعنا إلا أن نشد على يد الدكتور محمد حسن عبدالله ونشكره على هذا العمل المتكامل.

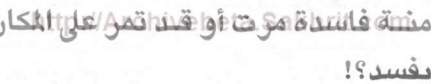
# قراءة في أمكنة

## «صبري موسى» وفي فسادها

منذ صدورها، تشغلني رواية «صبري موسى» - فساد  
الأمكنة -...

تشغلني بعد قراءتين، بينهما.. زمن مضى بي، بينهما..  
بعض أمكنة أوشكت أن أتيفن فسادها!.

فإذا كان الزمان - في كل ناسوت - سيرورة بشر...  
فهل المكان سيرورتهم؟! 

ثمة أزمنة فاسدة ممتدة أو قد تتمر على المكان، أما المكان ذاته  
فكيف يفسد؟! 

لا توحى رواية صبري موسى بإجابة واضحة.. ربما باحت  
للقارئ بإجابتها / اللغز: «المكان رحم.. والزمان ولادة  
تتجدد».

وبالنسبة للـ«البُجاة» الذين تتقصى الرواية مصائرهم فإن  
المكان رحمهم الأول، رحمهم الأخير... «رحمنا، أيضا»، فيه  
يصرخون صرختهم الأولى / الوحيدة، ليكابدوا الحياة  
صامتين، يموتون حيث المكان / مكانهم، «مكاننا، أيضا»..  
حين تأتيتهم الرعشة الأخيرة، تاركين بذورهم في الرمال  
العطشى لتعاود نفس المصير.

نجم  
الدين  
سمان

## مفاتيح الرواية/ ينابيع التجربة:

لا تقدم رواية مثل «فساد الأمكنة» مفاتيحها لأول وهلة، ذلك لأن خصوصيتها تتدفق من عدة ينابيع..  
- نبع التجربة.. ماعاشه الكاتب في «المكان» الذي تحتفل به روايته، وقد مر الزمان الفاسد عليه ليفسده.

- نبع الرؤى.. ما استطاع الكاتب أن يلتقطه لنا من دلالات تتقاطع فيها مناخات الرواية ومصائرهما لتتوالد فينا. وفي الرواية.. ليس البطل «نيكولا»، ليس «إيسا»، ليس «ماريو»، ليس «الخواجة» أو «الباشا»، ولا حتى «الملك»!.. البطل فيها هو المكان، مفتاح الرواية، بل هو الرواية إذ نستشف فساد المقلب.. فينا!

وتتحدد مصائر الشخصيات عبر علاقتها بهذا المكان، مهما كانت درجة هذه العلاقة، جذرية أم عابرة، والكل يدفع ثمن هذه العلاقة، إذا كان لمثل هذه العلاقة ثمن؟! - فمثل تلك الأمكنة لا تعطي يدها بسهولة لأحد، فكيف بها إذا تصافحه روحا لروح؟!.. وفي تقصينا لعلاقات أشخاص الرواية ببطلها/ المكان، لن نبدأ بـ«نيكولا» بل، سننتهي به، ومعه!..

فالشخص علي، ذلك «البجّاوي» الذي تبلور بعيدا عن رحم المكان، يعود من ثم.. إليه، ليرشد.. ماريو، الباشا، الخواجة، الملك، قادمين بكل فسادهم ليفسدوه.

لكن «الشيخ علي» يدفع ضريبة إيصالهم له، فيفقد في البئر صهره «إيسا»، باحثا عن الماء للعاملين في المنجم. وكذلك «إيسا» نفسه، ذاك «البجّاوي» الأصيل، يسكت عن كل ما يجري، فيدفع في البئر حياته ثمن سكوته.. وها هنا،

يكتسب البئر دلالة، كأقرب بوابة للعودة إلى الرحم الأول، تطهرا بالماء المنشود من كل خطيئة.

ويذكرنا «ماريو» - مهندس التعدين الإيطالي - بتلك العلاقة الأثمة التي يفعلها ويتوق لمعاودتها كل «الغرب» حين يتطلع بأنيبابه «الحضارية» صوب الشرق، شرق البجّة، شرقنا.

يفتح «ماريو» المنجم، منجمه، في رحم الجبل، ليسرق من المكان أسرار الأزلية، كما فعل كل «غريب» قبله، وكما يفعل كل «غريب» بعده.

حتى «إيسا» ذاك البجّاوي، يشاركه هذا الاغتصاب، موزعا بين بريق الذهب اللامع في أول سبيكة خارجة من رحم الجبل، وبين انتمائه للمكان... وحيال توزعه الحائر، وأمام إجبار الرجال البجّاويين الثلاثة له على الاحتفاظ بالسبيكة، لا يرى «إيسا» مفرا من أخذها إلى جده «كوكالونكا» جد البجّة الأول، يدينها من قسيتها الأزلية براقعة لامعة، ليقول في خبثته، دون أن يقول:

«هذا ذهبنا، لون روحنا، حفرنا بأعصابنا كيما نقطفه من رحم الجبل، انظر إليه يلمع مثل ضمائرنا، إنه لنا، وهم يسرقون تبر الأمكنة»..

لم يقل «إيسا» هذا الكلام لجده، لم ينبس بحرف، ولكننا صرخنا عنه ونحن نقرأ، وبحنا بما كابده ونكابده.

ولم يجب الجد، نطق حضوره فينا، صارخا في وجه «إيسا» بمهابة صمته: «لا تسرق شيئا يا ولدي، حتى لو كان لك!».. فنعود مع «إيسا» والرجال الثلاثة، بالسبيكة إلى مكانها، عارفين أن «ماريو» سيسرقها.. فليسرقها هو، لأن ذلك في دمه... أما دمنا فهو أنقى من أن يفعل ذلك!!





الروائي المصري خصوصا، والعربي..  
وفي المسارات تلك: جمال الغيطاني  
باحثفاله بالذاكرة الجمعية.. تاريخا،  
وهوية، ولغة سرد. عبدالحكيم قاسم  
باحثفاله بالتفاصيل الحميمة وحالات  
الروح، يوسف القعيد باحثفاله بالريف،  
إبراهيم أصلان، صنع الله إبراهيم..  
وغيرهم، وثمة معهم: صبري موسى  
باحثفاله بالأمكنة.

ما بال هذه الكلمة: «احتفال»، أرددها  
كثيرا؟!..

ولكن أليست الرواية احتفالا مفتوحا  
على فجيرة الروح البشرية وعلى دروب  
خلاصها؟!..

ثم ما بال «البجاة» وقد صار لهم على  
يد صبري موسى «كتابهم الأليف» وهم  
الذين.. ربما.. لا يعرفون الكتابة؟!..

ثم صار لنا، أيضا، أن نتحسس خوفا  
من فساد ما حولنا من أمكنة.. ومن زمان  
يعصف بنا، ومن أزمنة!..

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

# الصدقة

في الشعر  
الجاهلي

د. فاروق اسليم

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الصدقة رابطة اجتماعية تربط بين اثنين أو أكثر من البشر  
بخصال وهموم مشتركة. والأصدقاء - ومثلهم الأصحاب  
والأخلاء - يصنعون ويواجهون ظروفًا متشابهة، فيتملكون  
انتماء جديداً، هو الانتماء إلى رابطة الصداقة، وهو انتماء  
يضاف إلى انتماءات سابقة، أهمها في المجتمع الجاهلي الانتماء  
النسبي الذي يقوى حين تكون الصداقة بين الأقارب، ويهدّب  
حين تكون بين الأبعد.



وقد رشحت إلينا من أشعار الجاهليين وأخبارهم دلائل على وجود تلك الرابطة، وعلى معاملها الإنسانية التي تشير إلى غنى الحياة الاجتماعية عند العرب قبل الإسلام، فقد كان الجاهليون «لايسافر منهم أقل من ثلاثة» (١)، وتكونت قوافلهم من وحدات «كل وحدة من ثلاثة أنفار على بعير واحد، واحد يسوق أو يحدو، واثنان يركبان، ويتعاقبان السياقة والركوب، فلكل رجل صاحبان» (٢). وقد تكون الوحدة المسافرة مكونة من رقيقين، يقول حاتم الطائي (٣):

إِذَا كُنْتَ رَبًّا لِلْقُلُوصِ فَلَا تَدْعُ  
رَفِيقَكَ يَمْشِي خَلْفَهَا غَيْرَ رَاكِبٍ  
أَنْخَهَا، فَأَرْدِفْهُ فَإِنْ حَمَلْتُكُمَا  
فَذَكَ، وَإِنْ كَانَ الْعَقَابُ، فَعَاقِبْ  
وفي المسير إلى الغزو كان اختيار  
الصحبة الملائمة القادرة على أداء تلك  
المهمة وعلى حماية بعضها بعضاً ضرورة  
لازمة لتوفير الظروف الملائمة لنجاح  
الغزو، وللعودة منه بسلام، فأبو كبير  
الهمذلي يفخر بأنه جمع من الصحاب  
سرية، وأنهم لدات، أقوياء، متصافون،  
صرحاء، يتعطفون على جراحهم وقتلاهم  
كما تتعطف الأمهات على أطفالهن (٤)  
فالصحاب في الحرب يدافع بعضهم عن  
بعضهم الآخر، ففي الحرب (٥):

لَا يَسْلُمُ ابْنُ حِرَّةٍ زَمِيلُهُ  
حَتَّى يَمُوتَ أَوْ يَرَى سَبِيلَهُ  
وحين يحط الجاهلي رحال سفر أو  
غزو تجتذبه مجالس السمر والشراب مع  
الأصدقاء، ليستمتع بلقائهم، وإكرامهم  
بالإنفاق عليهم، يقول رجل من بلئ (٦):  
أَبُوهُتْ كَرِيَّ الْخَمْرِ بَيْنَ صَحَابَتِي  
فَإِنْ نَدَامَايَ لَدَيْكَ عَطَّاشُ  
تلك صور الحياة التي تشد الإنسان إلى  
أخيه الإنسان بعرى الصداقة، وهي عرى

تبدو من خلال الشعر متينة غالباً، وفي  
تتبع تصوير الشعراء للصداقة الحق  
تتراءى للمستقضي علاقة الصداقة في  
نسيج لا يقل متانة عن علاقة النسب.  
فالصديق لا يهجو صديقه (٧)، بل يحافظ  
على عهده في حضوره وفي غيابه (٨)،  
والصديق يحلم على صديقه (٩)،  
ويحسن استقباله (١٠)، ويحوطه  
بالرأفة والرعاية والإكرام (١١)، ويقاقل  
دفاعاً عنه (١٢) ويشركه بماله (١٣)،  
وينجز وعده (١٤)، وقد يفديه بنفسه،  
فقد أثر كعب بن مامة رفيق سفره  
بحصته من الماء، فنجى الرفيق، ومات  
كعب عطشاً (١٥) والصديق يأسي  
لفقدان أصدقائه (١٦)، ويحرص على  
الثأر لهم، وعلى تنفيذ وصاياهم، يقول  
عبدالله بن ثور العامري (١٧):

بَانَ الْخَلِيلُ وَأَوْصَانِي بِأَثْوَرَةٍ  
أَلَا لَأُمِّي إِنْ لَمْ أَفْعَلِ الْهَبْلُ  
وإلى جانب ذلك ظهر في الشعر الجاهلي  
حرص الصديق على عرض صديقه  
وشرفه يقول حاتم الطائي (١٨):  
رُبَّ بَيْضَاءٍ، فَرَعَهَا يَتَنَبَّئِي  
قَدْ دَعَنْتَنِي لَوْصَلَهَا، فَأَيَّتُ  
لَمْ يَكُنْ بِي تَحَرُّجٌ غَيْرَ أُنِّي  
كُنْتُ خَدْنًا، لَزَوْجَهَا، فَاسْتَحْتِ  
وإذا كان كرم أخلاق حاتم يمنعه من  
خيانة الصديق فإن عدي بن زيد يمنعه  
من ذلك كرم أخلاقه ودينه أيضاً (١٩).

وكان الوفاء للأصدقاء بما ذكر آنفاً  
مفخرة، وعدمه منقصة، فثمة أشعار تدل  
على أن بعض الأصدقاء شر، وبعضهم  
خير، يقول سلامة بن جندل (٢٠):  
وَشَرُّ الْأَخْلَاءِ الْخَذُولُ، وَخَيْرُهُمْ  
نَصِيرُكَ فِي الدَّهْيَاءِ حِينَ تُثُوبُ  
ولعل ذلك من أسباب الدعوة إلى  
مصاحبة الأخيار، يقول عدي بن زيد (٢١):

إذا كنت في قوم فصاحب خيارهم  
ولا تصحب الأردى فتردى مع الردى  
ويقول ذو الإصبع العدوانى يوصى  
ابنه (١٢):

أخ الكرام إن استطعت  
بت إلى إخوانهم سبيلا  
واشرب بكأسهم وإن  
شربوا به السّم التميلاً  
أهنّ اللئام ولا تكن  
لإخوانهم جملاً ذلولاً  
إن الكرام إذا ثروا

خيهم وجدّت لهم فضولاً  
فالجاهلي يحرص على تكوين صداقات  
مع أناس كرماء، تتطور بهم حياته، فهم  
أنصاره على مصاعب الحياة، وهم أنسه في  
اقتطاف مباحها (٢٣)، ولا غربة،  
والحال كذلك، أن تعظم الصداقة في نفوس  
الجاهليين، فالجاهلي يقبل بشهادة  
أصحابه على حسن فعالة كقول حاتم  
الطائي (٢٤):

فلا تسألني وأسالي بي صحتي  
إذا ما المطي بالفضلة تضرور  
وقبول حاتم بشهادة أصحابه على  
صبره وبلائه دليل تعظيمه للصداقة  
تعظيماً يذكر باستشهاد غيره على حسن  
بلائه في الحياة بأقاربه، ومثل ذلك  
التعظيم التقديري بالأصحاب كقول  
المعمر التيمي للكدة بن الحارث التيمي  
(٢٥):

فداء خالتي وفدى صديقي  
وأهلي كلّهم لأبي فعيّن  
إنه يفدي أبا قعين بأغلى الناس، بأقاربه  
من جهتي أمه وأبيه، وبصديقه، والجمع  
بين الأقارب والصديق هاهنا يوحى  
بتقارب منزلتهما في نفس الشاعر.  
إن ما ذكر عن الصداقة في الصفحات  
الأنفة يستدعي إلى الذاكرة ما عُرف عن

ترابط المنتمين إلى نسب صريح واحد،  
فالحقوق الواجبة للصديق على صديقه  
شبيهة بما يجب للقريب على قريبه،  
والصداقة، مثل النسب الصريح، تمنح  
المرتبطين بحبالها رعاية وأمناً، وتحظى  
باحترام الجاهليين وتقديرهم، فهل كانت  
رابطة الصداقة وجهاً آخر لرابطة النسب  
الصريح في الجاهلية؟

\* \* \*

كانت أغلب تفاعلات الإنسان الجاهلي  
مع أخيه الإنسان تتم داخل دائرة الجماعة  
القبلية التي ينتمي إليها، ولذلك يتوجب أن  
يكون أصدقاء الجاهلي على الأغلب من  
المنتمين إلى دائرة انتمائه القبلي، وفي الشعر  
ما يدل على أن القريب قد يكون صديقاً،  
كقول عامر بن الطفيل يرثي ابن أخيه عبد  
عمرو بن حنظلة بن الطفيل (٢٦):

وهل داع فيسمع عبد عمرو  
لأخري الخيل تصرعها الرماح  
فلا وأبيك لا أنسى خلي  
بذوة ما تحركت الرياح  
وكنيت صفوي نفسي دون قومي  
وودي دون حاملة السلاح  
فالصداقة هاهنا رابطة جديدة تضاف  
إلى رابطة النسب وتقويها، فابن الأخ  
صفى وودّ لعمه دون قومه بعامه، ودون  
فرسانهم بخاصة، فهل كانت القرابة  
النسبية شرطاً مسبقاً للصداقة؟

ليس في الشعر الجاهلي ما يشير إلى  
وجوب أن يكون الصديق قريباً نسبياً،  
ولكن فيه ما يوحى بالتعصب للنسب  
الصريح، فالجاهلي حين يفخر بأصدقائه  
وندمائه ويترنم بأنسابهم الصريحة،  
كقول عمرو بن قميئة (٢٧):

ودمان كريم الجد سفع  
صبحت بسخرة كأساً سيّ  
وقول نبيه بن الحجاج (٢٨):

إلى مَوَدَّة، والمَوَدَّة لا تحتاج إلى قرابة» (٣٣)، وبذلك تكون الصداقة، والمودة شرط لازم لها، أشمل من القرابة النسبية، فالمودة قد تقع بين الأقارب، وقد تقع بين الأبعد، ولعل أشمل علاقة ودٌ ذُكرت في الشعر الجاهلي قول المتلمس الضبعي، في مقتل طرفة بن العبد (٣٤):

مَنْ مَبْلُغُ الشَّعْرَاءِ عَنْ أَخَوِيهِمْ  
خَبْرًا، فَتَصَدَّقَهُمْ بِذَلِكَ الْأَنْفُسُ  
أَوْدَى الَّذِي عَلَقَ الصَّحِيفَةَ مِنْهُمَا  
وَبَجَا - حَدَارَ حَبَائِهِ - ائْتَلَمَسُ  
أَلْقَى صَحِيفَتَهُ وَنَجَتْ كُورُهُ  
عَنْسٌ مَدَاخِلُهُ الْفَقَارَةُ عَرْمَسُ

فالشعراء إخوة، ولذلك راح المتلمس يحذرهم من غدر عمرو بن هند ملك الحيرة، فذكرهم ما فعله بأخيهم طرفة، وبأخيهم المتلمس، وقد عبر المتلمس بذلك عن وعيه بوجود رابطة تجمع بين الشعراء، وهي رابطة لانسبية، فالشعراء إخوة لأنهم يمتنون بإبداع الكلمة الشاعرة، لأن لهم هموماً مشتركة، ولأن لهم ألباباً متشابهة في التفاعل مع تلك الهموم.

ولكن ماذا يحصل حين يقع الشر بين قبيلتي رجلين بينهما روابط مودة وصداقة؟

في الإجابة عن ذلك التساؤل يقول د. إحسان النص: «وهنا أيضاً نجد أن العصبية تفصم عرى هذه المودة، وسرعان ما تنقلب صداقة الرجلين إلى ضدها، فإذا كلٌّ منهما للآخر عدوٌّ مبين» (٣٥)

ولكن القول السابق لا يصدق دائماً، ففي أخبار الجاهلية ما يدل على أن عرى الصداقة مقدمة على عرى العصبية عند بعض الجاهليين، فقد مكّن خدّاش بن زهير العامري قيس بن الخطيم الأوسي

وندامى بيض الوجوه كهولٌ  
وشباب أسهرت ليلاً طويلاً  
غير هُجْن ولا لئام ولا تعـ  
رَفٌ منهم إلّا قَتَى بهُلُولاً  
فنديم عمرو كريم الجدّ، وندامى نبيه غير هجن ولئام. وافتخر أبو كبير الهذلي يصحب إلى الحرب لدات أصفياء لنفسه، صرحاء، ليست أمهاتهم أمهات سوء (٢٩).

إن فخر الجاهلي بصراحة نسب أصدقائه لا ينفي إمكانية أن يكون نسبهم بعيداً عن نسبه، وإن في تفاعل الإنسان الجاهلي مع غيره خارج دائرة انتماؤه القبلي ما يحتم حدوث صداقات بين إناس من قبائل شتى، وقد أظهرت الأخبار والأشعار الجاهلية عدداً منها، فخفاف بن ندبة السلمي كان نديماً وصديقاً لحضير الكتائب سيد الأوس، وقد قتل حضير فرثاه خفاف (٣٠)، وكان بين رجل من طيء و الربيع وعفارة ابنى زياد العباسيين مودة، فقال يوثيها (٣١):

فَإِنْ تَكُنِ الْوَادُثُ جَرَّبَتْكَ زِيَادُ  
فَلَمْ أَرْ هَالِكاً كَابْنِي زِيَادُ  
هَمّاً رَمَحَانِ خَطْبَانِ كَانَا  
مَنْ السُّمْرِ الْمُتَّقَةِ الصَّعَادُ  
تَهَالُ الْأَرْضُ إِنْ يَطَّاعَهَا  
بِمَثْلِهِمَا تُسَالِمُ أَوْ تُعَادِي

وهكذا نجد أن أصدقاء الإنسان الجاهلي قد يكونون أقارب أو أباعد، وبذلك فالجاهلي يهتم بالنسب الصريح لأصدقائه، ولكنه لا يشترط القرابة النسبية لإقامة الصداقة، وفي ذلك تجاوز متطور لدائرة الانتماء النسبي، يقول الأعشى موصياً ابنه (٣٢):

فَإِنَّ الْقَرِيبَ مَنْ يَقْرَبُ نَفْسَهُ  
لَعَمْرُ أَيْبِكَ، الْخَيْرُ، لَا مَنْ تَنْسَبُ  
ويقول أكتّم بن صيفي: «القرابة تحتاج



عن الصداقة أنها كانت شائعة، ومؤثرة في الحياة الاجتماعية. وانتماء الصداقة أساسه الاختيار والاصطفاء، ولذلك يكون قابلاً للاستمرار وللانقطاع أيضاً؛ فالعلاقة الجدلية بين الأصدقاء قد تؤدي إلى تمتين عرى الصداقة، حين تتقارب أهواؤهم ومشاربهم، وتتشابه أقوالهم وأفعالهم، فمجموعة الأصدقاء تتشكل من أشخاص متشابهين، يقول طرفه (٤٠):

**عَنِ الْمَرْءِ لَا تَسْأَلُ وَأَبْصُرْ قَرِيْبَهُ  
إِنَّ الْقَرِيْبِينَ بِالْمُقَارَنِ مُقْتَدُونَ**  
وقد تؤدي العلاقة الجدلية بين الأصدقاء إلى انفراط عقد الصداقة حين تتنافر قلوبهم، وتتضاءل مصالحهم المشتركة، فالنابغة الجعدي لا تتقاد نفسه إلى صديق ماكر مخادع، ولا يرى حلاً لذلك إلا بهجره (٤١)، وعبيد بن الأبرص لا يبتغي ود امرئ قل خيره، ولكنه يصل الصديق، ولا يتجنبه، يقول عبيد (٤٢):  
**وَلَا أَسْتَفِي وَدَّ امْرِئٌ قُلَّ خَيْرُهُ  
وَمَا أَنَا عَنْ وَصْلِ الصَّدِيقِ بِأَصْدِيدٍ**  
ولماذا لا يتجنب الصديق؟ الجواب في الشرط الأول!

وهكذا عرفنا معالم رابطة الصداقة في الشعر الجاهلي، ورأينا فيها انتماء اجتماعياً جديداً أضيف إلى انتماءات أخرى، ودل على تواصل بين الجاهليين بناء على وجود مصالح مشتركة لا أنساب مشتركة فقط، ودل أيضاً على تنوع حياة الجاهليين الاجتماعية، وعلى بعض قيمهم الكريمة ■.

من قتل جدّه، وهو ابن عمّ لخداش، وذلك تعبير عن وفاء خداش لرابطة الصداقة التي كانت تربطه بوالد قيس (٣٦).

في الإجابتين السابقتين يتجلى الجدل بين انتماءين، يتلاقيان، فبين الأصدقاء، سواء أكانت أنسابهم قريبة أم متباعدة، رعاية ومودة وتناصر وتعاون واحترام، وكانت الصداقة سبباً في قبول الصريح بالقيام بأعمال يأنف منها عادة، فالأنفة من القيام بأعمال الخدمة تعصباً للنسب تتضاءل أمام رابطة الصداقة، فالصديق، ولا سيما في السفر، يبادر إلى خدمة رفاقه، يقول الشماخ يمدح فتى كريماً (٣٧):

**وَأَشْعَثُ قَدْ قَدَّ السَّفَارُ قَمِيصَهُ  
وَجَرَّ الشَّوَاءَ بِالْعَصَا غَيْرَ مُنْضَجٍ**  
فهذا الفتى يبذل نفسه، ولا يصونها عن التعمل السفر، فتقطع قميصه لتحمله عن أصحابه أثقال المهن، وهو فتى كريم إن دعوته أجابك، وأسرع إلى نجدتك. وافتخر عمرو بن شأس بمثل ذلك فقال (٣٨):

**وَأِنِّي لِأَشْوِي لِلصَّحَابِ مَطِيئِي  
إِذَا نَزَلُوا وَحَشًّا إِلَى غَيْرِ مَنْزِلٍ**  
إنه يفخر بشواء اللحم لأصحابه، وبمثل ذلك رثت الخنساء صخرًا، فقالت (٣٩):

**فَطَلَّ يَشْوِي لِأَصْحَابِهِ  
وَطَلَّ يَحْيَا، وَظَلَّوْا شَرُوبًا**  
تلك هي الصداقة، إنها تحالف بين شخصين أو عدة أشخاص، وكل صداقة تشكل انتماء صغيراً داخل المجتمع الجاهلي، ويبدو من كثرة أحاديث الشعراء

- ٢٨٦، ومعجم الشعراء (دمشق - بلا تاريخ) ص ٨٦.
- ١٤- انظر ديوان الخنساء (مصر - ١٩٨٦م) ص ٢١.
- ١٥- انظر معجم الشعراء ص ٤٤١.
- ١٦- انظر ديوان دريد بن الصمة (دمشق - ١٩٨١م) ص ٣٨، وديوان الطفيل الغنوي (بيروت - ١٩٦٨م) ص ٤٠، وديوان النابغة الذبياني (دمشق - ١٩٦٨م) ص ٢١١، وديوان تأبط شرأ (بيروت - ١٩٨٤م) ص ٧٨ - ٨٥.
- ١٧- قصائد جاهلية نادرة ١٥٩.
- ١٨- ديوان شعر حاتم ص ٢٤٣، وافتخر قيس بن الخطيم بأنه لا يستميل حليلة صاحبه. ديوان قيس بن الخطيم (بيروت - ١٩٦٧م) ص ٨٠.
- ١٩- انظر ديوان عدي بن زيد (بغداد - ١٩٦٩م) ص ١٧١.
- ٢٠- ديوان سلامة بن جندل (حلب - ١٩٦٨م) ص ٢٢٢. ولأم من يبخس الصداقة حقها انظر ديوان دريد ص ٧٤، وديوان حسان ص ٩٠، وقصائد جاهلية نادرة ٨١، وللشكوى من غدر الأصدقاء انظر ديوان طرفة بن العبد (دمشق - ١٩٧٥م) ص ١١٨، وشعر النابغة الجعدي (دمشق - ١٩٦٤م) ص ٢٥ - ٢٦.
- ٢١- ديوان عدي ص ١٠٧.
- ٢٢- ديوان ذي الإصبع ص ٧٢.
- ٢٣- يرى عبيد عبد العزى السلمي أن العيش في ثلاث هي المنى، من نالها فلا خوف عليه، وهي على

- ١- ديوان أبي محجن الثقفي (بيروت ١٩٧٠م) ص ١٥.
- ٢- قصائد جاهلية نادرة (بيروت - ١٩٨٢م) ص ١٨٥.
- ٣- ديوان شعر حاتم (القاهرة - ١٩٩٠م) ص ١٩٥. والعقاب: أن يركب المسافر مرة، ويركب صاحبه أخرى.
- ٤- انظر شرح أشعار الهذليين (القاهرة - ١٩٦٥م) ٣/ ١٠٧١ - ١٠٧٢.
- ٥- نسب قريش (دار المعارف - ١٩٨٥م) ص ٢١٣ و.
- ٦- ديوان حسان بن ثابت (دار المعارف - ١٩٨٣م) ص ٢٨٧.
- ٧- انظر شعر زهير بن أبي سلمى (حلب - ١٩٧٠م) وديوان حسان ص ١٧١.
- ٨- انظر شعر عبيد بن الطبيب (بغداد - ١٩٧١م) ص ٨٥.
- ٩- انظر ديوان شعر المتلمس الضبعي (مصر - ١٩٧٠م) ص ٢٦٨.
- ١٠- انظر ديوان ذي الإصبع العدواني (الموصل - ١٩٧٣م) ص ٩٤.
- ١١- انظر ديوان شعر حاتم ص ١٧٤، وشرح اختيارات المفصل (بيروت - ١٩٨٧م) ٣/ ١٣٦٩، وعيون الأخبار (دار الكتب المصرية - ١٩٢٥م) ١/ ٣٤٠ - ٣٤١.
- ١٢- انظر نسب قريش ص ٢١٣، وديوان شعر حاتم ص ٢٤٩.
- ١٣- انظر ديوان شعر حاتم ص



أصدقاء من قبائل مختلفة، ولعل ذلك من الأدلة على شدة تفاعل سليم مع غيرها من القبائل. انظر ديوان حسان ص ١٦٨ - ١٦٩، وديوان دريد ص ٦٩ - ٧٠، وشرح أشعار الهذليين ١٢١٢/٣ - ١٢٢٧، والنقائض (لیدن - ١٩٠٩م) ٦٧٣/٢، وديوان امرئ القيس (دار المعارف - ١٩٩٠م) ص ٣٤٧.

٣١- الأمانى (دار الكتب المصرية) ١/٢. وكان لرجل من بني نديمان من بني كلب. انظر ديوان حسان ص ٢٨٧.

٣٢- شرح ديوان الأعشى ص ٤٠.  
٣٣- العقد الفريد (بيروت - ١٩٦٥م) ٣١٣/٢.

٣٤- ديوان شعر المتلمس ص ١٧٧ - ١٧٨. والكور: الراحل. والعش: الناقة القوية. والمداخلة: التي يدخل بعضها ببعض. والعرمس: الناقة الصلبة.

٣٥- العصبية القبلية (لبنان - ١٩٦٣م) ص ١١٤.

٣٦- انظر الأغاني ٦/٣ - ٧. غير ملّج: غير لئيم.

٣٨- شعر عمرو بن شأس (النجف الأشرف - ١٩٧٦م) ص ٥٣.  
٣٩- ديوان الخنساء ص ١٩٣.

٤٠- ديوان طرفة ص ١٥١.  
٤١- انظر شعر النابغة الذبياني ص ٢٥ - ٢٦.

٤٢- ديوان عبيد بن الأبرص (مصر - ١٩٥٧م) ص ٥٥.

التوالي: صحابة فتيان، وكأس روية، وربّة خدر (انظر قصائد جاهلية نادرة ص ١٢٨). فالصداقة عنده متعة بذاتها، بل هي المتعة الأولى في حياته.

٢٤- ديوان شعر حاتم ص ٢٥٦. وانظر شرح ديوان ليبيد (الكويت - ١٩٨٤م) ص ١٨٦، وقصائد جاهلية نادرة ص ١٤٤.

٢٥- معجم الشعراء ص ٤٣٨، وانظر ديوان حسان ص ٢٠٠. وفي ديوان عمرو بن قميئة (دار الكتاب العربي - ١٩٦٥م) ص ٣٩ - ٤١ تغذية للأصحاب بالخالة.

٢٦- ديوان عامر بن الطفيل (بيروت - ١٩٦٣م) ص ٣٩. وبدوة: جبل بنجد. وقد يدعى الأخ صاحباً.

انظر ديوان الشماخ بن ضرار (دار المعارف - ١٩٦٨م) ص ٤٥٥، وكذلك أبناء العمومة. انظر شرح أشعار الهذليين ١/١٣٨، وديوان الحطيئة (القاهرة - ١٩٨٧م) ص ٢٧٧.

٢٧- ديوان عمرو بن قميئة ص ١٣١.

٢٨- الأغاني (بيروت - ١٩٩٢م) ١٧/٢٨٦. والبهلول: السيد الجامع لصفات الخير. وانظر شرح اختيارات المفضل ٢/٦٢٢-٦٢٤، وشرح ديوان الأعشى (بيروت - ١٩٩٢م) ص ٩٤، ٢٧٠.

٢٩- انظر شرح أشعار الهذليين ١٠٧١/٣.

٣٠- انظر شعر خفاف بن ندبة السلمي (بغداد - ١٩٦٧م) ص ٧٠، والأغاني ١٧/١٣٢ - ١٣٣، وقد وقفت على أسماء بضعة سلميين لهم



خلال السنوات العشر الأخيرة بدأ مصطلح «العودة إلى الأدب» يحتل مركز الصدارة في الأوساط الأدبية والفنية في روسيا. وهذا المصطلح تم تداوله ضمن مصطلحات عديدة، اتخذت كشعارات للإصلاحات منذ بداية البيريسترويكا، عندما انصب على رأس القارئ الروسي المسكين كل ما لم ينشر في السنوات السابقة، وكل ما لم يمثل على خشبة المسرح أو يصور للسينما. وطوال هذه الفترة لم يكن الإحساس بالمعجزة واضحا، بل لم يكن هناك إحساس على الإطلاق بمعجزة ما لها قيمة محددة. فقد فهم كل إنسان بينه وبين نفسه، وأدرك أن هذه «الوليمة» لن تستمر طويلا، وسوف ينفذ إن عاجلا أو آجلا المخزون السحري لذلك الأدب «السري»، ومن ثم سيأتي زمن آخر.

ولكن أي زمن؟

يبدو أن الإجابة على هذا السؤال حاليا غير ممكنة بشكل كاف، ولكن هل استطاع أحد ما منذ عدة سنوات أن يتصور عودة الروس إلى ما أنكروه، وأهملوه باحتقار عندما هبت ريح البيريسترويكا؟

واليوم، بعد أن خاض المسرح الروسي تجارب عديدة في مستنقع الجنس والهبوط والانحطاط، نراه يعود فجأة إلى مكسيم جوركي. وتأتي هذه النقلة المدهشة بعد أن شعر المثقفون الروس، والمسرحيون منهم على وجه الخصوص، بانكسار ما، واختراق لوعيهم بسبب غياب دراما جوركي، وأن هناك انحرافا جديا ليس فقط على المستوى السطحي الظاهر.

موسكو - د. أشرف الصباغ

مكسيم جوركي

يعود للمسرح الروسي

http://Archivebeta.Sakhrir.com

منذ فترة وجيزة قال أحد النقاد الأميركيين المحبين للمسرح الروسي: «الغريب أن المسرح يعود مرة أخرى إلى جوركي. إن ذلك لا يعني إلا شيئا واحدا فقط، وهو أن الروس لم يتعفنوا بعد». وبصرف النظر عن صحة هذه الملاحظة أو عدم صحتها، إلا أن جوركي بشهادة معظم النقاد الروس كان ولا يزال حامل لواء الثورة، بشجاعة وحرية، ضد الفن الفاسد والمنحط، وضد الايديولوجيا المتحجرة، وضد التعامل ببساطة وسطحية وضيق أفق مع الأدب.

وبفرحة غامرة استيقظت موسكو على جمهورها العريض أمام المسارح، كما لو أنه اكتشفت فجأة أن الاستمرار على هذا الحال، وبدون جوركي أمر غير ممكن. فعلى مسرح «ستوديو إليج تاباكوف» عُرضت مسرحية «الأخرون»، وعلى مسرح «يفجينى فاختانجوف» عُرضت مسرحية «الهمج»، وعلى مسرح «اتحاد ممثلي طاجنكا» عُرضت مسرحية «الأعداء»، وعلى مسرح «ستنسلافسكي» عُرضت مسرحية «مشاهد تراجيكوميدية من حياة الراحة». عُرضت أربع مسرحيات لجوركي على مسارح موسكو أيضا، وفي وقت واحد، ولم يتغير اسم واحدة منها. وكتبت الناقدة المسرحية «ناتاليا ستاروسيلسكايا» تعليقا بمجلة «الحياة المسرحية» على هذه الظاهرة قالت فيه: «يبدو أن ذلك قد حدث لأننا على مدى عشر سنوات كاملة استطعنا أن نحس أننا بالفعل «همج» و«برجوازيون صغار» ضيق الأفق و«أعداء»، ومتسولون أيضا». وفي أحد البرامج التلفزيونية على قناة سانت بطرسبورج علق أحد المخرجين الشباب على ظاهرة العروض الكلاسيكية في الفترة الأخيرة بقوله: «ليس من المهم اليوم كيف ننظر إلى الأعمال المسرحية

الكلاسيكية، ولكن الشيء المهم والضروري هو كيف ننظر هي إلينا». وعلى الرغم من أن الحديث كان بعيدا عن جوركي وعالمه، إلا أن الجملة في حد ذاتها تدفع الإنسان للبحث عن المفتاح الحقيقي لـ «عودة المسرح» في عودة أعمال جوركي التي بدأت تشغل الناس مرة أخرى بعد أن شغلت العديد من خشبات مسارح موسكو. حيث أن مكسيم جوركي كان أحد ضحايا البريسترويكا، بل يعتبر أول ضحية لما أفرزته من قيم جديدة وروس جدد، ومافيا ثقافية انهالت في محاولة مستميتة للقضاء عليه قضاء مبرما.

ولكن أربعة عروض مسرحية «جوركوفية» دفعة واحدة تأتي كصفعة أولى على وجه الغثاثة والانحطاط والتدمير الذاتي، وكما أراد جوركي دائما.

لقد أن الأوان لعودة الوعي، والتعامل بموضوعية مع القيم الحقيقية بغض النظر عن انتمائها لمرحلة تاريخية معينة، وبعد أن بدأت تخف حدة الهدم الجنوني لكل ما كان قبل عشر سنوات، وبعد أن أخذت مساحة السلبية والتطرف في التقلص. وعلى ضوء الاهتمام الزائد للمخرجين المسرحيين الروس، اتضح انه ليس كل شيء في دراما ألكسي مكسيموفيتش جوركي باطلا أو وهما. فقد استطاع جوركي في خضم الفوضى والبلبلة أن يرصد العديد من العلاقات الهامة، والقيم الرفيعة في علاقتها بالوجود الإنساني، ولا يخفى علينا أنه في الوقت الذي ابتعد فيه المسرحيون، خلال عشر السنوات الأخيرة، عن تراث جوركي، كانت تجذب اهتماماتهم مسرحيات المؤلفين المعاصرين والجدد، والتي كتبت تحديدا على نمط تراث مكسيم جوركي، بل وامتدادا له في بعض

وإنما إلى جميع البشر، وتحاول وضع كل إنسان أمام ضرورات وتحديات الدورات التاريخية المتكررة. والسؤال الهام هنا يتردد بقسوة شديدة: هل نستطيع تحمل هذه النظرة بوعي ووضوح كاملين، وصراحة مع النفس أيضا؟

إن المهتمين بأعمال جوركي ما زالوا يدرسون سؤاليين في غاية الأهمية بخصوص مسرحية «الهمج»، وهما: «من حطم، وماذا حطم؟ ومن أجل أي هدف؟» وأهمية السؤالين تكمن في كونهما من أهم المؤشرات والعلامات التي يمكن من خلالها رصد وقياس درجة الوعي والرؤية عند المجتمع الروسي حاليا. وهذا هو المسرح يبحث أيضا في هذه الإشكالية، لأن «الناس الجدد» و«الناس القدامى» فعليا على درجة عالية من التشابه والتطابق. وكل ما هناك أن البعض يتسمون بالجمود مع الانتماء، وهذا ما يميز المتحجرين. والبعض الآخر يطمح إلى التقدم التقني والتحرر من الجمود والتجربون إلى درجة تقود واقع الأمر إلى كل المباحات الـ «ديستوفسكية»، وهذا أيضا جمود وتحجر، وكلاهما في واقع الأمر من المآسي الكبيرة. إن همجية هذا وذاك لم تعد اليوم بدائية ووحشية كما نتصور، لأن كلا منا يمر بهذه المرحلة على نحو ما، وخصوصا في روسيا الآن، بصرف النظر عن انتمائه إلى عمال السكك الحديدية والبنائين وعمال المناجم، أو انتمائه إلى الفئة التي تحاول «أمركة» المجتمع الروسي، بل و«أمركة» العالم كله اليوم. والفكرة الإخراجية المحورية في «الهمج» تتركز على تصويب وتعديل ما جرى في وعي الإنسان الروسي، ووعي العالم كله في زمن مكسيم جوركي. واستطاعت الشخصيات القوية الحية أن

الأحيان. وهذه ليست مصادفة كما يتصورها أو يصورها العديد من المثقفين. ففي «مشاهد تراجيكوميديّة من حياة الراحة» إخراج فيتالي لافسكي ريومين» نجد أحد الممثلين يردد: «ينضج الإنسان، وتنضج أفكاره أيضا، تنضج وتقوم على عودها بشكل حزنوني، ولكن دائما إلى أعلى». وفي «الهمج» للمخرج «أركادي كاتس» يقف في أعلى المسرح حلزون معلق بالأغصان مع العقانيد المغيرة والورود البيضاء اليابسة والفروع السوداء العارية. ويبدو كما لو كان نابتا من العدم ومنتهيا أيضا في اللاشيء. أما توجه الحلزون إلى أعلى فلا يجب أن نحمله تفسيرات وتأويلات من شأنها إفساد الأمور، ويمكن فهمه ببساطة على أنه يرمز إلى الحد الذي وصل إليه عقم الأفكار وجذبها بشكل لن يؤدي أبدا إلى أي شيء محدد. والمخرج هنا يضخم فكرة الحلزون إلى درجة اللامعقول، أو بعبارة أخرى إلى درجة الهزل والسخف. وتكاد تكون هذه الفكرة هي البطل الرئيسي للعرض. وبشكل عام يبدو أن فكرة الحلزون تتناسب إلى حد بعيد مع الفهم الآنئ لمكسيم جوركي، من حيث الاستمرارية والتجدد والرسوخ. وهنا يمكننا القول بثقة شبه مطلقة بأن المخرج الوحيد والرئيسي والأساسي لأعمال جوركي المسرحية هو الزمن نفسه، والزمن فقط. هذا الزمن الذي لا يكشف فقط وبدقة شديدة الأحداث والتركيبات الإنسانية لبداية القرن العشرين، وإنما يعري أيضا وجهات نظر هذه الأنماط والنماذج البشرية، ويكشف علاقاتها المباشرة وغير المباشرة بمجمل الأحداث التي مرت وقتئذ. إن الأعمال الكلاسيكية اليوم تنظر بدهشة واستنكار ليس فقط إلى الروس،



ويتعثرون، في عالم بدون أحاسيس يعيش على الأفكار فقط، ونحن فيه لسنا «الأخريين»، لأنه في كل الأحوال سيأتي بعدنا الكثيرون، إن لم ننتبه.

إن الأعمال المسرحية لمكسيم جوركي لم تكن نتيجة الحلم الرومانتيكي بتحقيق المستقبل الشيوعي المزدهر، بقدر ما كانت نتيجة للألم والفوضى. ونحن نعرف الآن، وبشكل واضح، كما كان هذا المستقبل الزاهر يبدو في نظر جوركي إشكالية كبيرة يجب أن تحل نفسها بقوانينها عن طريق الاستمرار والنقد الذاتي والاعتراف بالخطأ وممارسة التصويب والتصحيح.

وفي النهاية، وبعد مرور العديد من السنوات، نرى أنفسنا وجها لوجه مع البرجوازيين الصغار، والهمج، والأخريين. بالطبع نحن نختلف عنهم في أشياء كثيرة، وهم ما زالوا كما كانوا، ينظرون من فوق خشبة المسرح إلى «الناس الجدد»، وإلى أي مدى هم بالفعل «جدد»؟ وبصرف النظر عما إذا كان الرد إيجابيا أو سلبيا، فسوف تظهر في النهاية إمكانية كبيرة لفعاليات هذا السؤال في المستقبل، إن لم تكن قد ظهرت فعلا. أما بخصوص الاختلاف - اختلاف الجدد - فهناك بالفعل اختلاف يجعل صور القدامى من الهمج والبرجوازيين الصغار والأعداء باهتة وشاحبة أمام صور الجدد من الهمج والبرجوازيين الصغار. ولكن يبقى مكسيم جوركي، شئنا أم أبينا، واحدا من الكلاسيكيين المتجددين دوما، والذين يحتلون مكانتهم اللاتئة ليس فقط بفعل العامل الإخراجي، ولكن بفعل الزمن كأفضل مخرج مسرحي يمكنه أن يعيد مكسيم جوركي إلى الحياة فتيا ورائعا، ومشاكسا وعنيذا أيضا.

تجبرنا على معاشية أنماط بشرية مختلفة من «الهمج» قريبة منا ومعروفة جيدة لنا، وفيها الكثير منها. حتى ليكاد الإنسان يختنق من اكتشافه فجأة إنه يشاركهم مصائرهم بشكل أو بآخر، لأن حياتهم تشكل جزءا ما من حياته الشخصية.

أما عرض «مشاهد تراجيكوميدية من حياة الراحة»، فقد جاء وديعا ولطيفا على النمط التشيخوفي. ويبدو أن هذا اللطف والوداعة، أو بمعنى أدق النعومة، لا يلعب المخرج فيها دورا كبيرا، بقدر ما يلعب الزمن نفسه دورا رئيسيا. ففكرة كوننا، بدرجة أو بأخرى، مشابهين لهؤلاء المترفين أو المرتاحين قد أصبحت قديمة، إلا أنها في هذا العرض تبدو جديدة على نحو ما، ومرة قاسية، ومؤلمة لحد الموت. وهذا بدون شك درس الواقع الآنى، وفعل النظرة الآتية من هناك، من زمن جوركي.

وفي عرض «الأخريون» للمخرج «أدولف شابيرو»، فقد ظهرت بصمات المخرج القاسية، التي تؤكد على أن انهيار وسقوط منظومة ما من القيم مرتبط بشكل جذري بصعود قيم أخرى ربما تكون مغايرة تماما أو متضمنة لجزء ما مما سبقها، أو الاثنين معا. كما تؤكد على أن المهزلة القائمة لم تبدأ فقط بالأمس، ولن تنتهي أيضا في الغد. فالعالم يبدو مزحزحا عن جميع نقاط ارتكازه وقواعده الطبيعية وهذا ما أوضحته الإطارات الخاوية المنحرفة على المسرح، والزوايا المليئة بالنفايات، والكؤوس التي يخطون فيها الدواء بالسّم، وكأنهم يستعدون بشكل ما لقتلنا جميعا. في هذا العالم الفظيع واللامعقول تعزف الاوركسترا الموسيقى الدينية، ويبدل الممثلون ملابسهم فوق خشبة المسرح، أمام الجمهور، وينزعجون ويتململون